



**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**TRABAJO DE FIN DE GRADO 2015**

*¡Hablen más alto, griten porque estoy sordo!*  
**Beethoven y Goya: El artista y la melancolía**

*Ludwig Van Beethoven*      *José Goya*

**Presentado por Ana Martínez-Acitores González para optar al Grado  
en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid**

**Dirigido por el profesor Dr. Miguel Ángel Zalama Rodríguez**



<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>1. BAJO EL SIGNO DE SATURNO .....</b>	<b>9</b>
1.1. TEORÍA DE LOS TEMPERAMENTOS	
1.2. LA MELANCOLÍA	
1.2.1. <i>Problema XXX, I</i>	
1.2.2. La fórmula del genio	
1.2.3. El hombre melancólico	
1.2.4. La originalidad	
1.3. SATURNO	
1.3.1. Divinidad	
1.3.2. Cuerpo celeste	
<b>2. CONTEXTO HISTÓRICO. LA ILUSTRACIÓN COMO DETONANTE.....</b>	<b>17</b>
2.1. EUROPA ILUSTRADA	
2.1.1. España	
2.1.2. Alemania	
2.2. POLÍTICA Y SOCIEDAD	
2.3. ARTES	
<b>3. NACIMIENTO, INFANCIA Y JUVENTUD. FORMACIÓN DEL CARÁCTER DEL GENIO.....</b>	<b>23</b>
3.1. NACIMIENTO Y ENTORNO	
3.1.1. Beethoven	
3.1.1.1. El viejo Ludwig: la tesis	
3.1.1.2. El padre, Johann: la antítesis	
3.1.1.3. El joven Ludwig: la síntesis	

- 3.1.2. Goya
  - 3.1.2.1. A la vera de José de Goya
  - 3.1.2.2. Novelesca juventud
- 3.2. Formación
  - 3.2.1. Beethoven
  - 3.2.2. Goya
    - 3.2.2.1. Roma, ¿qué más quieres, Francisco?
    - 3.2.2.2. Vuelta a su querida Zaragoza
- 3.3. Camino del aislamiento
  - 3.3.1. Beethoven
    - 3.3.1.1. Enfrentamiento con Haydn
    - 3.3.1.2. Ante el gran público
    - 3.3.1.3. Últimos años del siglo XVIII: el sello de su personalidad
    - 3.3.1.4. Una nueva música: la *Sonata Patética*
  - 3.3.2. Goya
    - 3.3.2.1. La conquista de Madrid
    - 3.3.2.2. La mayor humillación de su carrera, en su propia tierra
    - 3.3.2.3. Rodeado de mediocridad
    - 3.3.2.4. La Francia revolucionaria hace temblar a la Corte española

#### **4. CRISIS. EL PROBLEMA DE QUEDARSE SORDO.....37**

##### **4.1. BEETHOVEN**

- 4.1.1. Estancia en Heiligenstadt
- 4.1.2. A la muerte de un héroe: *Sonata en La bemol*
- 4.1.3. ¿Causas?

##### **4.2. GOYA**

- 4.2.1. El enigma Goya: la enfermedad de 1792

4.2.2. Una recuperación *de capricho y de invención*

4.2.3. Asuntos de brujas

4.2.4. ¿Causas?

## **5. OBSESIONES. POLÍTICA, SOCIEDAD Y RELACIONES AMOROSAS.....45**

### **5.1. POLÍTICA**

5.1.1. Beethoven

5.1.1.1. *Sinfonía Heroica*, la decepción

5.1.2. Goya

5.1.2.1. Todos contentos con Goya

5.1.2.2. Retratos reales nada teatrales: *La familia de Carlos IV*

### **5.2. SOCIEDAD**

5.2.1. Beethoven

5.2.1.1. Beethoven sólo hay uno

5.2.1.2. Reconciliación con la humanidad: *Oda a la alegría*

5.2.2. Goya

5.2.2.1. Un capricho en la obra de Goya: *Los Caprichos*

5.2.2.2. *Los Desastres de la Guerra*, que no las batallas

### **5.3. RELACIONES AMOROSAS**

5.3.1. Beethoven

5.3.1.1. La Amada Inmortal

5.3.1.2. *Sonata casi una fantasía*, la fantasía sumergida en el remolino de lo imposible

5.3.1.3. *Para Elisa*, la mujer doblemente equivocada

5.3.2. Goya

5.3.2.1. Cayetana, duquesa y maja

<b>6. APOTEOSIS DEL GENIO.....</b>	<b>61</b>
6.1. BEETHOVEN	
6.1.1. <i>La Gran Fuga</i>	
6.2. GOYA	
6.2.1. <i>Pinturas negras</i>	
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>65</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>67</b>

## INTRODUCCIÓN

Resulta complejo establecer un paralelismo entre la obra de un músico y la de un pintor, puesto que hay elementos muy diferentes que surgen de la propia expresión artística. Sin embargo, si se deja lo superficial a un lado y se penetra en lo esencial, es posible llegar a los rasgos personales y a la profundidad del espíritu de ambos artistas, donde sí se establece una similitud clara. De esta forma se halla la evolución creadora paralela del músico y del pintor. No obstante, también difieren en muchos aspectos, hecho que no hay que olvidar.

En los dos existió una crisis idéntica: la sordera, desencadenante de todo lo que crearon a partir de ese momento de su vida. Quizá fue una crisis social la que vivieron debido a la enfermedad, pues la naturaleza sociable de ambos se tornó en misantropía y soledad, causa del escaso contacto con el exterior al que les llevó la dificultad de la comunicación verbal. No obstante, no fue una crisis para su arte, ya que este hecho provocó un punto de sublimación en la línea de su obra. La enfermedad y la depresión que desarrollaron a partir de este momento no vencieron a ninguno de los dos, sino que excitaron su sensibilidad y les hizo encerrarse en la introspección, para poder dar forma y sentido al torrente de ideas y emociones que les atormentó. Bajo la influencia del temperamento melancólico crearon las piezas más grandiosas, de su obra y de la Historia del Arte. Como si de una balanza se tratara, el peso de esta tara física exaltó su capacidad mental. La carencia de un sentido necesario para la comunicación social les hizo resignarse a que la única relación fuera con su propio yo.

Esto supone adentrarse en la profundidad de uno mismo, algo que sólo se consigue en una absoluta soledad. La soledad es un espacio en blanco que permite escuchar sin interferencias lo que se siente y necesita. Por tanto, la sublimación del genio de ambos ha requerido de un enorme sacrificio.

Ambos se iniciaron en la agonía que les supuso el Neoclasicismo, pues fueron espíritus rebeldes e inconformistas, pero esta serenidad irá desapareciendo a medida que avanza su vida. Ninguno de los dos se sintió cómodo en las estrictas normas del nuevo clasicismo, aunque en un principio lo tuvieron que asumir, a medida que fueron madurando, no sólo se desataron de las cadenas que les anclaban a lo academicista, sino

que las rompieron escandalosamente en favor de la libertad, pues con este ruido pretendieron hacer despertar a la humanidad.

La grandiosidad que alcanzó su espíritu tras esta actitud reflexiva fue también una causa atribuida a la soledad y a la misantropía, puesto que los dos alcanzaron las más altas cimas, lo que les hizo chocar con la sociedad, que seguía anclada al nivel terrenal, donde reina lo vulgar y lo banal.

Otro rasgo que les hizo únicos en la época en la que vivieron es que no amaron a Dios, sino a la humanidad. Es el fruto que nació en la Ilustración y que, desde el punto de vista artístico, empezó a madurar con estos dos artistas. No crearon para Dios, crearon para sus iguales, a ellos quisieron transferir el sentir de sus almas, y a la vez redimirlas. A través de su arte actúan como dioses sin serlo, pues su obra da lecciones morales, castiga la crueldad y la hipocresía del mundo, y con su misticismo ilumina el camino de aquel que la contempla.

En la obra de Beethoven y Goya se pueden diferenciar tres etapas, tres fases que en ambos se corresponden cronológicamente rozando la exactitud. No es que sea una mera coincidencia, al menos en su totalidad, sino un producto de la historia, por la que ambos han caminado casi a la par:

- La primera etapa no es otra que el siglo XVIII, centuria en la que ambos nacen. En sus primeras obras se ven características propias del Antiguo Régimen, los últimos posos del Barroco y el estricto Neoclasicismo imperante en la época. Sin embargo en los dos se percibe algo nuevo, un toque que acontece una vanguardia, aunque sólo asome tímidamente. Es algo que les diferencia de sus contemporáneos, cada uno en su campo, y que les hace inéditos. Atendiendo de forma especial al pintor, a Goya se le atribuye el cargo de ser el último de los pintores antiguos españoles. Yo diría que es el primero de los nuevos pintores modernos, aunque generacionalmente se encuentre muy lejos, y no sólo de España, sino de Europa.
- La segunda etapa en la vida de los dos creadores atiende a los caprichos históricos y personales, pues está marcada por la Revolución Francesa y por la sordera que padecen. En esta última década del siglo XVIII ambos se encuentran



en una edad madura, y su personalidad artística está fuertemente fraguada. En esta época han nacido gran parte de sus obras maestras.

- La tercera etapa tiene un carácter más oculto y esotérico. Corresponde a sus últimos años, vividos en la soledad más extrema, alejados lo más posible de la humanidad. Se podría decir que las obras de este período son las confesiones e intimidades que nos han legado desde la más profunda sinceridad de su espíritu. Beethoven escribe una música carente de armonía pero llena de sentimiento. Recoge y exalta toda la trayectoria musical del último siglo, además de anunciar el Romanticismo y sucesivos estilos musicales, como se aprecia en los últimos cuartetos de cuerda y la *Novena Sinfonía*. Goya es el germen de la vanguardia pictórica, sobre todo del expresionismo un siglo antes de su aparición, como se ve en las *Pinturas Negras* o en sus series de grabados.

Ambos genios, nacidos en el tiempo de los grandes hitos que van a cambiar el desarrollo de la humanidad, son los profetas que anuncian la trayectoria que va a seguir el arte a través de varias generaciones posteriores, en la música y en la pintura.



# 1. BAJO EL SIGNO DE SATURNO

## 1.1. TEORÍA DE LOS TEMPERAMENTOS

Según dijo Alcmeón de Crotona, médico pitagórico del siglo V a. C., “la igualdad de derechos entre las cualidades húmeda, seca, fría, caliente, amarga, dulce y las restantes, conserva la salud, pero el dominio de una sola de ellas produce la enfermedad”. Es la Teoría de los Cuatro Humores<sup>1</sup> la que explica esta sentencia. El cuerpo humano se compone de cuatro<sup>2</sup> sustancias líquidas (humores), en cuyo equilibrio reposa la salud. Las susodichas materias se han identificado con la sangre, caliente y húmeda; la bilis amarilla, caliente y seca; la bilis negra, fría y seca; y la flema, fría y húmeda. Cada una de ellas tiene asociadas ciertas cualidades, y su déficit o exceso en el hombre marcan un problema de salud.

Es el médico griego Hipócrates quien desarrolló esta teoría, a pesar de que no se materializó en su época. Al ir evolucionando esta doctrina médica, se concluyó que el equilibrio de los cuatro humores no es más que un ideal, y que siempre hay uno predominante sobre el resto, lo que determina la constitución de cada hombre. Es así como se convirtió de manera paulatina en la Teoría de los Cuatro Temperamentos, que no llegó a su pleno desarrollo hasta el siglo III d. C.

Así, son:

- **Sanguíneo.** Predomina la sangre, cálida y húmeda, lo que da lugar a un hombre robusto y bien desarrollado, de presencia notable. Al igual que el físico, su carácter es fuerte y dinámico, es un hombre seductor y hermoso, con una mente inquieta en constante maquinación. Su mayor aptitud es la sociabilidad, pues tiene el carisma de un líder, es extrovertido y comunicativo. Unido a su sensibilidad, le convierte en un hombre empático. En ocasiones puede tener actitudes dictatoriales dado su interés acaparador.

---

<sup>1</sup> KLIBANSKY, R, PANOFSKY, E, SAXL, F, *Saturno y la melancolía*, Madrid, 1991, pp. 30 y 33.

<sup>2</sup> Es en la filosofía pitagórica donde se prepara el terreno para postular esta teoría, teniendo para éstos el número cuatro una veneración divina, de ahí la clasificación tetrádica de los humores. *Ibidem*, p. 34.

- **Colérico.** Predomina la bilis amarilla, cálida y seca, y un equilibrio entre las características físicas y psicológicas. De rasgos afilados, con una mirada profunda y penetrante; y de gestos medidos y serios. Su principal característica es la reflexión. Es mentalmente ágil y seguro, con capacidad de análisis, necesita profundizar en el pensamiento. Es un hombre frío y distante, no tiene un entusiasmo ligero en sus proyectos, ya que necesita de una previa reflexión. Es introvertido e individualista, para él el acto de relacionarse es una obligación. Es un hombre que puede llegar a ser tiránico, pues es tan irascible como difícil de aplacar.
  
- **Melancólico.** También predomina la bilis, pero es una bilis negra, fría y seca, que proporciona un desequilibrio físico y mental, en contraposición al temperamento colérico. Es un hombre menudo, físicamente absurdo, de palidez enfermiza y con la mirada asustadiza, pero inteligente. Le caracterizan la intuición, la creatividad y la vivacidad. Tiene una inquietud que le hace evitar caer en la rutina. Dado su nervio, actúa anteponiendo el sentimiento a la razón, por impulsos, y por eso puede resultar impredecible. Aunque puede pasar por ciclos de extroversión-introversión, lo más característico del hombre melancólico es la introversión y el aislamiento. Los cambios en las relaciones sociales se deben a que da a los demás lo mismo que recibe de ellos: puede ser abierto y agradable si el ambiente lo es, o arisco y huraño si le provocan. Su carácter social es muy difícil de clasificar, pero ello le hace también ser un hombre muy versátil.
  
- **Flemático.** Su humor predominante es la flema, fría y húmeda. Es un hombre pasivo, de movimientos lentos, imperturbable ante cualquier circunstancia, lo que le hace ser un amante de la rutina. Su ritmo de vida es lento, pero siempre metódico y regular. Socialmente, aunque es un hombre de poca afectividad, es de trato agradable. Es sumiso y conformista, no desea más que el bienestar y la tranquilidad. Es mediocre, cobarde y perezoso. En ocasiones puede llegar a ser tan introvertido que alcanza el egocentrismo<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 81.



Los cuatro temperamentos en un grabado alemán del siglo XV

El aumento o la reducción de sangre es difícil de medir, y más difícil es establecer una condición patológica al respecto, por eso es el temperamento que encaja con el perfil más positivo y saludable, el del hombre sanguíneo. Son los tres humores restantes los que llevan asociado un estado patológico, teniendo un especial problema el temperamento melancólico.

## 1.2. LA MELANCOLÍA

Desde el siglo IV a. C. se trata a la melancolía como una alteración mental, cuyos ambiguos síntomas difuminan la barrera que existe entre la normalidad y la enfermedad. Corresponde con una serie de hábitos que podrían calificar al melancólico como un hombre en un estado de enfermedad continua, no siendo así, pues es un temperamento, no una patología<sup>4</sup>.

Un aturdimiento de su estado consciente sufre el melancólico, una enajenación, un cuadro depresivo, que le imbuyen en un tétrico, pero sublime, halo. Este estado es tempranamente asociado con los grandes vencedores de los mitos, y es por eso que el pensador Gelio la califica como “una enfermedad de héroes”. Es entonces cuando el humor melancólico torna a ser idealizado, y se postula como una poderosa fuente de la que emana el más alto grado de espiritualidad que un hombre puede alcanzar, pero al mismo tiempo deriva una serie de peligros. El melancólico es un hombre excepcional, con unas capacidades fuera de lo normal. Por ellas ha tenido que pagar un precio también fuera de lo normal, el sufrimiento de la infelicidad y la desesperación, que hacen de su vida una tragedia. Es Sócrates quien afirma que esta aptitud ha de ser

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 38 y 39.

recibida como un “don divino”<sup>5</sup>, ya que por los beneficios y los riesgos que acarrea la melancolía, el hombre que la padece conlleva una gran responsabilidad. Platón se mantiene impertérrito ante esta idea, ya que no ve más que locura y falta de salud mental en la melancolía. Es finalmente Aristóteles quien clasifica a todos los hombres realmente sobresalientes bajo el aura de la melancolía, como explica en *Problema XXX, 1*.

### 1.2.1. PROBLEMA XXX, 1

“¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos, y algunos hasta el punto de padecer ataques causados por la bilis negra?”<sup>6</sup>. Este texto abre con una interrogación, siendo su propósito buscar una posible respuesta. Aristóteles es el primer filósofo que establece un vínculo entre la melancolía y la genialidad.

La bilis negra tiene como cualidad afectar a la disposición, de la que carecen el resto de humores. Toma la idea de que hay ciertas sustancias que actúan de una manera determinada y poderosa sobre la mente humana, poseyendo al individuo en una serie de estados espirituales elevados, a los que no llegaría en una situación corriente. El ejemplo que Aristóteles anuncia como sustancia perturbadora es el vino<sup>7</sup>, cuyos efectos son comparables a los que produce la bilis negra. Sólo hay una diferencia: el vino causa este estado en el hombre por poco tiempo, porque su efecto se apaga, sin embargo, la bilis negra que produce el melancólico en su naturaleza es para siempre.

Lo que se plantea entonces es que el melancólico es un hombre anormal<sup>8</sup>, su carácter es anormal, su naturaleza es anormal, y su disposición también lo es. Todo este rebosar de excepcionalidad puede desembocar en un talento, por lo general, extraordinario. El protagonismo de la bilis negra en un individuo lo convierte en un ser insólito, pero no

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>6</sup> *Problema XXX, 1*, texto también llamado *Monografía sobre la bilis negra*, atribuido a Aristóteles.

<sup>7</sup> “El vino, pues, hace anormal al hombre, pero sólo por poco tiempo, mientras que la naturaleza [es decir, en este caso la disposición melancólica] le hace tal permanentemente, para toda la vida”. *Problema XXX, 1*, atribuido a Aristóteles.

<sup>8</sup> Se entiende la anormalidad como una mera desviación de la normalidad, en una dirección o en otra, sin un carácter peyorativo.

en un ser eminente<sup>9</sup>. Aunque estos dos atributos, en muchas ocasiones, van de la mano, la desviación de lo normal no incluye en sí misma una capacidad para lograr objetivos intelectuales de manera sobresaliente.

### **1.2.2. LA FÓRMULA DEL GENIO**

Como meta tiene el individuo en sí mismo conseguir el verdadero talento, no es un logro que le venga dado. Es una responsabilidad, ya que supone una limitación de los efectos que emanan de la bilis negra. Cuando la bilis negra es demasiado abundante, el hombre adquiere una melancolía en exceso; y cuando la cantidad es demasiado escasa, el hombre apenas se diferencia de la masa. Si la bilis negra está completamente fría, el hombre cae en el letargo, en el sopor y en la estupidez. Si está enteramente caliente, produce en el hombre un estado de locura y de excitación desenfrenado. Por eso, el humor melancólico ha de estar en una cantidad estimada para elevar al hombre por encima del vulgo, sin generar una melancolía profunda; y a una temperatura media, ni muy fría ni muy caliente. No es posible encontrar el punto fijo entre dos tendencias, por eso el objetivo es alcanzar un equilibrio, que es continuamente variable, entre dos fuerzas vitales opuestas. Así el hombre melancólico no será ni un necio ni un loco, sino un genio.

Debido a los estados que la bilis negra causa, que son estados bipolares, el hombre melancólico sufre una altísima tensión en su vida espiritual. Se trata de una tensión que tiene origen en el cuerpo, en la naturaleza orgánica humana, y no en el intelecto, por eso es independiente de la voluntad, y el hombre es incapaz de controlarla. El hombre es esclavo de su propia vehemencia y de su furor, de sus caprichos. Sus pasiones son ingobernables. Pero el hombre melancólico actúa de esta manera obedeciendo a sus instintos y no a su moral, es decir, no busca el disfrute por el disfrute, sino el cubrir sus necesidades biológicas, inherentes a su naturaleza.

Es convulsa y alborotada la mente del hombre melancólico, rebosante de ideas. Cuando entra en acción, tal es su fuerza y su agitación que es imposible detener. Por tanto, son individuos que quedan absorbidos en su introspección, dejando correr la imaginación libremente. Así, bajo un estado consciente, el melancólico adquiere unas virtudes

---

<sup>9</sup> KLIBANSKY, R, PANOFSKY, E, SAXL, F, *op. cit.*, p. 55.

intelectuales que le permiten alcanzar los más altos logros en campos como el arte, la filosofía, la política o la ciencia. Incluso, en un estado inconsciente, en un ataque de exaltación o de manía, los melancólicos han llegado a afirmar verdades proféticas y adivinar el futuro con asombrosa exactitud<sup>10</sup>.

Con este texto, Aristóteles quiere justificar y demostrar la grandeza del hombre melancólico, porque sus pasiones y sus deseos son más grandes y feroces que los de los hombres corrientes. Además es lo bastante fuerte como para alcanzar el equilibrio necesario para llegar a la genialidad, partiendo de que ya de por sí sus inquietudes se encuentran en exceso. Dado el temperamento del hombre melancólico, la naturaleza se ha superado a sí misma creando a un hombre superior<sup>11</sup>. Es por tanto la melancolía, una experiencia en la cual la luz no es más que una anécdota sumergida en la oscuridad y que, como meta, el camino hacia ella está lleno de peligros y de sufrimiento. En esta capacidad para experimentar y sufrir es donde reside la genialidad del hombre melancólico.

### 1.2.3. EL HOMBRE MELANCÓLICO

La sintomatología del hombre melancólico queda bien definida por Rufo de Éfeso, médico griego del siglo I d. C. Recupera el eslabón perdido entre la melancolía y el intelecto, pues, no es la melancolía la que otorga intelecto al hombre; es la actividad mental la causa directa de la enfermedad melancólica.

Es un hombre hastiado, acosado por todo tipo de deseos, pero deprimido. Cobarde y misántropo, su tristeza no tiene motivo, y en ocasiones desborda felicidad, debido a sus fobias, obsesiones y excentricidades. También cuenta con el don de la profecía. El predominio de la bilis negra causa una sequedad y una frialdad terrosas, que hacen que el propio hombre niegue su condición humana y afirme con convicción ser un cántaro de barro<sup>12</sup>. Rufo de Éfeso habla también de una depresión sorda<sup>13</sup>, que puede hacer estallar al hombre en una manía o en una depresión. El primer estado deriva de una bilis demasiado caliente; el segundo de una bilis demasiado fría. Por eso, al igual que

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 56, 57 y 59.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>13</sup> Tiene relación con un trastorno mental reconocida en la actualidad, la depresión endógena.



Aristóteles, afirma que, a determinada temperatura la bilis negra engendra en el hombre importantes cualidades intelectuales<sup>14</sup>.

#### **1.2.4. LA ORIGINALIDAD**

Para entender la originalidad en el arte hay que observar la relación que existe entre el temperamento del artista y ciertos géneros. En *Comentarios de la pintura*, escrito en 1560 pero no publicado hasta 1788, Felipe de Guevara escribe sobre la forma en que el temperamento del artista repercute en su actividad creadora. Pues un artista colérico pintará un caballo impulsivo, preparado para un galope furioso, mientras que un artista flemático pintará un animal manso y templado, carente de espíritu y dinamismo. Un artista melancólico y taciturno podrá tener la intención de representar santos y ángeles en su aura de divinidad, pero por impulso pintará personajes temerosos y escenas llenas de violencia y agitación que solamente él es capaz de imaginar<sup>15</sup>.

En 1633, Vicente Carducho publica *Diálogos sobre la pintura*, texto en el que, sin atender a los temperamentos, afirma que hay dos tipos de artista: las ovejas y las cabras. Las ovejas siguen los caminos trazados previamente, mientras que las cabras se abren nuevos senderos, en direcciones nuevas. El artista “cabra” es el que produce “caprichos”, pues la palabra deriva del término latino *capra*. Es posible que esta descripción atrajera a Goya en su búsqueda de la originalidad, y le cautivara dicho término para designar una de sus series de grabados<sup>16</sup>.

### **1.3. SATURNO**

#### **1.3.1. DIVINIDAD**

Dicha divinidad tiene una naturaleza dual, porque interfiere sobre el mundo exterior, pero también en su propio destino. Esta ambivalencia le hace ser “el dios de los contrarios”<sup>17</sup>. Por una parte, es un dios benévolo, proporciona la agricultura a los

---

<sup>14</sup> KLIBANSKY, R, PANOFKY, E, SAXL, F, *op. cit.*, p. 72.

<sup>15</sup> GLENDINNING, N, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Salamanca, 2008, p. 84.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 14 y 85.

<sup>17</sup> KLIBANSKY, R, PANOFKY, E, SAXL, F, *op. cit.*, p. 145.

hombres y, por tanto, la abundancia. Es padre de dioses, pero también destructor de dioses.

Saturno castró a su padre, Urano, quién le advirtió de que él también padecería esa desdicha a manos de sus propios hijos. Así Saturno, para evitar la profecía de su padre, devoró a su descendencia, siendo el último hijo alejado de sus fauces por cuenta de su madre. Al crecer este hijo, Júpiter, hizo cumplir las palabras de Urano castrando a su padre. Saturno, al no poder morir fue encadenado por Júpiter en el submundo de Hades, como castigo eterno.

Es un dios destronado y desterrado, que sumido en una profunda soledad habita los últimos confines de la tierra. Además es un dios frío y taciturno. Es normal que dada esta historia tan terrible de cambio de poder, castración y muerte, se asocie al dios Saturno con la melancolía y la bilis negra.

### **1.3.2. CUERPO CELESTE**

Pronto se asocian los temperamentos con los astros, y la melancolía se vincula con el planeta al que los romanos llaman Saturno. Es un planeta lento y frío, el más alejado en la época, por eso está en los confines del mundo conocido. Desde el extremo más opuesto al eje del mundo domina el cosmos, así como lo hace el dios Saturno. La lentitud de su revolución orbital se vincula con una pesadez y un avanzado estado de edad. Este ritmo aletargado del astro contrasta con la marcha más vertiginosa de su “hijo” Júpiter, y de sus “nietos”<sup>18</sup>.

Saturno es el dios y el planeta de la amargura, del sopor, del abatimiento, del pesimismo, de la soledad y del frío, factores que se relacionan con el carácter del hombre melancólico. Por eso se dice que los hombres melancólicos, los genios, nacen bajo el signo de Saturno<sup>19</sup>, pues es el astro que marca su carácter.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>19</sup> WITTKOWER, R y M, *Nacidos bajo el signo de Saturno: el carácter y la conducta de los artistas: una historia documentada desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, 2010.

## 2. CONTEXTO HISTÓRICO. LA ILUSTRACIÓN COMO DETONANTE

### 2.1. EUROPA ILUSTRADA

Europa forma una unidad cultural común, aunque entre sus diferentes estados no se compartan políticas o lenguas. Sin la amplitud del horizonte europeo no se pueden entender momentos de la historia como la Edad Media o el Renacimiento. Este hecho cobra mayor validez al hablar del Siglo de las Luces. La Ilustración marca un rasgo distintivo en la comunidad cultural europea, es más, se convierte en la señal de identidad más importante de Europa. Por tanto, el viejo continente no es un espacio geográfico con unas fronteras marcadas, sino una realidad cultural que adquiere unas características especiales en el siglo XVIII.

No hay una región en este contexto a la que no llegue la Ilustración, y todos los grupos sociales participan de ella. Es cierto que dentro de este mundo cultural existen diferencias y desfases, pues la llegada de las Luces no es totalmente homogénea. Como ejemplo, hay que decir que a los españoles de este momento les cuesta más trabajo alzar la mirada por encima de la barrera de los Pirineos o alargarla más allá de la aridez de los mares circundantes y, en cambio, se recrean en las peculiaridades locales y regionales, pues intelectualmente son más asequibles<sup>20</sup>.

#### 2.1.1. ESPAÑA

Lo que conlleva el cambio de dinastía en España a principios del siglo XVIII es un cambio en el modelo de gobierno. La administración es más centralista, adopta el modelo tradicional de Castilla<sup>21</sup>, lo que causa descontento en los antiguos reinos. A nivel religioso no es aceptado de una manera mayoritaria.

En Francia y en los reinos de la Península Ibérica se habla de una monarquía absolutista, en la que el rey sólo tiene que dar cuenta de sus actos ante Dios. En la Casa

---

<sup>20</sup> SÁNCHEZ-BLANCO, F., *La ilustración y la unidad cultural europea*, Sevilla, 2013, p. 11 y 12.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 85.

de Borbón prevalece una teología política de tipo agustiniano<sup>22</sup>. El origen de la autoridad del monarca proviene de haber sido elegido por la Divina Providencia. Esto no implica que no existan roces con la Iglesia. Existen conflictos entre ciertos estados y el papado de Roma, pues los religiosos luchan por una monarquía universal con preeminencia del poder sacerdotal sobre el civil. Esto implica la apropiación de los bienes del Estado por parte de la Iglesia, algo no tolerable por la monarquía. Los reyes son católicos pero, por encima, son absolutos.

“Todo para el pueblo, pero sin el pueblo” es el lema por excelencia de este absolutismo monárquico. El monarca es el buen pastor enviado por Dios, desea lo mejor para su rebaño, pero no observa necesario escuchar a sus súbditos. El rey nombra ministros y consejeros, cuyos actos se basan en su mismo despotismo ilustrado<sup>23</sup>, pues siguen la voluntad de su amo.

A los ilustrados les parece muy atractiva la Constitución inglesa<sup>24</sup>, hecho que, junto a la rebelión colonial en Norteamérica empieza a inquietar a los monarcas. Es cuando los parisinos toman la Bastilla y guillotinan a los miembros de la familia real francesa, parientes de la española, cuando empieza a cundir el pánico en la España absolutista<sup>25</sup>. Estos hombres ilustrados ponen su esperanza en una monarquía moderna que, eliminando los restos de las costumbres feudales, instaure, además de una ley común, la igualdad de todos los estamentos ante la ley<sup>26</sup>.

La mejor constitución es la que posibilita la mayor felicidad a los ciudadanos. Las desigualdades patentes entre la sociedad ponen en peligro la paz social. De aquí que en el gobierno se lleven a cabo medidas para limar las grandes diferencias.

---

<sup>22</sup> En este sistema político-religioso se afirma que la naturaleza humana está corrompida y necesita de la gracia divina para poder sobreponerse a los malos impulsos que provienen del pecado de Adán y Eva; Dios guía providencialmente la historia y establece una autoridad doctrinal que lleve a los hombres por el camino recto y una autoridad coactiva que reprima sus pasiones. El rey, por tanto, es ungido por Dios como su vicario en la tierra. *Ibidem*, p. 80.

<sup>23</sup> Dícese del régimen político se puede definir como “la utilización de la ideología ilustrada por parte de las leyes absolutas para mantener su absolutismo”.

<sup>24</sup> De la Constitución inglesa les resulta especialmente interesante la instancia de una Cámara de los ricoshombres que controle tanto a la monarquía como a la representación popular. *Ibidem*, p. 83.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 87.

### 2.1.2. ALEMANIA

Un mosaico de cientos de estados que, o dependen de príncipes seculares y eclesiásticos, o se rigen por cabildos<sup>27</sup>, cubre el espacio geográfico que ocupa la actual Alemania. A pesar de que poseen una especie de alto tribunal que engloba a todas las regiones, las legislaciones son muy distintas en cada territorio, incluso entre ellos existen fronteras, con sus correspondientes aduanas.

Tras la Reforma en el siglo XVI, la Ilustración representa la segunda gran oleada de crítica a la tradición en Alemania<sup>28</sup>. G. E. Lessing es el escritor alemán más importante de la Ilustración<sup>29</sup>, y es el responsable de cualquier irrupción novedosa en la cultura. A menudo se establece un paralelismo con Lutero, por ser un reformador, por entablar una dialéctica entre el retroceso y el progreso. Pero en esta filosofía, no se trata únicamente de criticar y dejar tras de sí lo antiguo, sino que se trata en igual medida de las eminentes repercusiones públicas de esa crítica<sup>30</sup>.

Tradicionalmente estaba establecida la corte en Colonia, pero en estos tiempos se traslada a la ciudad vecina de Bonn, a manos de los burgueses sublevados, y allí permanece hasta la Revolución Francesa<sup>31</sup>. Bonn, convertida en la nueva residencia principesca del Sacro Imperio Romano Germánico, se llena de cortesanos, funcionarios y pequeños comerciantes. La vida artística y cultural se ve particularmente beneficiada. La música instrumental anima el día a día tanto profano como religioso, y los conciertos de la corte. Es en esta villa, que en el siglo XVIII cuenta con 10.000 habitantes, donde decide instalarse un cantante de origen flamenco a partir de 1732: Ludwig van Beethoven *el Grande*<sup>32</sup>.

La línea de impulso en la Ilustración alemana va hacia delante, se trata de imponer nuevas medidas y modelos, y de ir despidiendo lo heredado de la tradición.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>28</sup> BARNER, W., "Ilustración y tradición en Alemania: el ejemplo de Lessing", en MATE, R. y NIEWÖHNER, F. (coords.), *La Ilustración en España y Alemania*, Barcelona, 1989, p. 214.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>31</sup> AUTEXIER, P. A, *Beethoven. La fuerza de lo absoluto*, Madrid, 1992, p. 12.

<sup>32</sup> Ludwig abuelo (1712-1773), procedía de Malinas. Llevó en Bonn una excepcional trayectoria, pues consigue que le acepten al principio como cantante sin sueldo, para un período de prueba de un año, en la capilla de la corte. Pero el plazo no terminará: Ludwig van Beethoven alcanzó rápidamente la situación estable a la que aspiraba, con un sueldo relativamente elevado de 400 florines. *Ibidem*, p. 13.

## 2.2. POLÍTICA Y SOCIEDAD

Se considera la Revolución Francesa como el último término en el que desemboca el proceso de la Ilustración<sup>33</sup>. Pero antes de llegar a esa meta, los ilustrados tienen que decantarse por unas ideas políticas, a la vista de las circunstancias que acontecen en cada estado.

Esta nueva época que acontece abre paso al refinamiento en general. El lujo, lo superfluo y lo material, se convierten en metas para llevar una forma de vida civilizada. Este es un hecho que provoca ciertas discrepancias en los pensadores, intelectuales y burgueses sensatos. Sin embargo, es defendido a ultranza por los economistas, pues lo consideran el nuevo motor de la actividad económica.

La individualidad de la persona comienza a ser más valorada. Los jóvenes de esta generación reclaman el derecho a contraer matrimonio con quien ellos eligen. Son los hijos los que eligen, inclinados por sus sentimientos, y no los padres con vistas al prestigio familiar. No sólo cambia la situación de los hijos con respecto a los padres, sino también la de la mujer con respecto al hombre. El tránsito hacia esta nueva realidad social es muy lento y tortuoso, pues para las generaciones más arcaicas y tradicionales tienen mayor valoración las relaciones que vienen dadas por el linaje o el apellido. Incluso los propios monarcas ven el acto de unir linajes aristocráticos con plebeyos como una empresa destinada al fracaso<sup>34</sup>.

Hay que decir que el prestigio de la nobleza entra en decadencia. Los poderosos señores feudales ya no tienen la misma consideración que en épocas pasadas. En este nuevo Siglo de las Luces, los ilustrados ven ridículo que los aristócratas presuman de los méritos que sus antepasados lograron en un pasado. Esta aristocracia sumida en la ignorancia y en la falta de cultura es objeto de burla por parte de las mentes ilustradas. La nobleza es un estamento inútil en esta nueva sociedad, pues ni produce riquezas ni defiende a su país.

En cuanto a la educación, el aprendizaje retórico resulta insuficiente en este nuevo mundo lleno de sorpresas. Los viajes se conciben como elemento imprescindible

---

<sup>33</sup> SÁNCHEZ-BLANCO, F, *op. cit.*, p. 79.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 62.

vinculado a la educación de la persona<sup>35</sup>. Es gracias a la observación directa cuando se pone en marcha la transformación de la personalidad. El hombre no viaja con un espíritu conquistador o misionero como antaño, lo que le impulsa a viajar es su curiosidad y tolerancia hacia lo desconocido, hacia los placeres exquisitos que se esconden en nuevos mundos. Así, el hombre ilustrado se hace ciudadano del mundo.

Quien abandona de forma transitoria su patria conoce otros hombres y estilos de vida, monumentos, parajes, culturas... todo ello enriquece su existencia. Pero, a veces sucede que, a la vuelta, el viajero mira con aire distante y crítico la tierra que le vio nacer. Es lo que se conoce como el fenómeno del desarraigo<sup>36</sup>. Aquellos paisanos que no han salido de su terruño no aprueban las críticas del enriquecido conocimiento del viajero. Así se reafirman en un nacionalismo xenófobo, que desprecia lo que ignora y absolutiza lo propio.

Este fenómeno hace más aguda la oposición que existe entre el cosmopolitismo y el casticismo. La opinión pública se divide en dos: los censores y los apologistas de la nación. El argumento de los primeros es que, comparar al propio país con otras naciones extranjeras no está reñido con el amor a la patria, es más, ese contacto con lo foráneo estimula el ánimo para que gire la rueda del progreso. Sin embargo, los segundos tienen miedo a perder la seguridad que confieren la costumbre y la tradición, se muestran reacios al cambio, por el riesgo que supone<sup>37</sup>. En este sentido, la Ilustración favorece un terror irracional hacia lo nuevo, que aumenta el sentimiento nacionalista.

### **2.3. ARTES**

Un nuevo arte que llega supera los propios límites locales, abriéndose a todas las novedades posibles. La sentencia “cualquier tiempo pasado fue mejor” no entra en la mentalidad de esta generación de artistas, pues para ellos la Antigüedad Clásica no es del todo superior a los tiempos posteriores. Su modelo de admiración es la perfección conseguida por los artistas grecorromanos y la cultura chinesca, que se está descubriendo en estos tiempos debido a los viajes que se hacen a Oriente. Hay un gusto por lo exótico y diferente que se ve reflejado en las artes.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 74.

El artista es un hombre cosmopolita, no vive en un lugar único por la naturaleza de su oficio, algo que no le diferencia de sus homólogos del pasado. Pero su mentalidad ha cambiado por completo<sup>38</sup>. En las artes plásticas, su labor no consiste en copiar lo que tiene a su alrededor, sino en representar tanto la realidad exterior como el mundo de su mente. La mayoría de los mecenas que patrocinan los encargos ya no son religiosos, por lo tanto, el arte se seculariza. Ya no se crea para la divinidad, sino para el hombre y sus costumbres profanas. En la música ocurre algo parecido, pues su uso se extiende. Lo mismo acompaña las fiestas galantes que las sensaciones espirituales de las iglesias; ameniza tanto las reuniones privadas como las ceremonias cortesanas.

A pesar de la presunta libertad que acaricia a las artes, la política y la religión siguen tomando partido en ellas. En el siglo XVIII la idea de nación es muy difusa dentro de este gran horizonte cultural, pues los artistas se empapan de otros estilos europeos. Cuando lo foráneo pone en jaque a la religiosidad popular o a la estabilidad política, se rechaza<sup>39</sup>. Así es como se fomenta el casticismo y lo regional, cuando lo extranjero es dañino para el alma nacional.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 71.



### **3. NACIMIENTO, INFANCIA Y JUVENTUD. FORMACIÓN DEL CARÁCTER DEL GENIO**

#### **3.1. NACIMIENTO Y ENTORNO**

##### **3.1.1. BEETHOVEN**

###### **3.1.1.1. El viejo Ludwig: la tesis**

A fecha de 17 de diciembre de 1770, el que llegaría a ser un genio universal recibió el sacramento del bautismo en la iglesia de San Remigio de Bonn<sup>40</sup>. Recibió el nombre de su abuelo, que fue también su padrino. Sin embargo, no podrá disfrutar de los primeros balbuceos musicales de su nieto. Cuando el niño cumplió los tres años su abuelo murió, y fue su madre<sup>41</sup> la que alimentó en la criatura la figura mítica del viejo Ludwig, el símbolo de una felicidad perdida. Tanta mella hizo en él el discurso de alabanzas que su madre hacía sobre su abuelo que el retrato de éste siempre permaneció sobre la mesa de trabajo de Beethoven<sup>42</sup>. A los 5 años, el pequeño Ludwig empezó a demostrar aptitudes para la música, pero prefería tocar solo, improvisando, reacio a las imposiciones de su padre.

###### **3.1.1.2. El padre, Johann: la antítesis**

Su padre<sup>43</sup> fue el iniciador de su instrucción musical. Fue un hombre conocido por su fuerte adicción al alcohol que, después de recorrer todas las tabernas de la ciudad, volvía a casa, despertaba al niño Ludwig violentamente, y le hacía tocar hasta que caía rendido de cansancio. Realmente fue un auténtico milagro que no consiguiera provocar en su hijo un estímulo repulsivo hacia la música.

En la década de 1780, cuando la carrera musical del joven Ludwig se encontraba en pleno apogeo, su padre se hundía cada vez más en su adicción al vino. Ya no trabajaba

---

<sup>40</sup> AUTEXIER, P. A., *op. cit.*, p. 14.

<sup>41</sup> María Magdalena Keverich (1746-1787), nacida en Tréveris (Alemania). *Ibidem*, p. 13.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>43</sup> Johann van Beethoven (1740-1792), nacido en Bonn (Alemania), fue músico de la corte de su propia ciudad, aspirante al puesto de maestro de capilla y profesor de clases de canto y violín en las casas distinguidas de la ciudad. *Ibidem*, p. 13.

para la corte, y sus alumnos le abandonaron, por el deplorable estado humano en el que se encontraba.

En 1787, Ludwig decidió abandonar Bonn para continuar su formación en Viena, pero apenas lleva dos semanas en la capital imperial cuando le llega la noticia de la grave enfermedad de su madre, que muere el día que el joven regresa a su ciudad natal. Con su madre fallecida y su padre alcohólico, Ludwig asume que él es el único apoyo de la familia. En noviembre de 1789, un decreto del príncipe elector le nombra cabeza de la familia y le da derecho a percibir directamente la mitad de la asignación de su padre<sup>44</sup>.

### **3.1.1.3. El joven Ludwig: la síntesis**

El día que su padre murió, en 1792, el príncipe electo de Bonn redactó una oración fúnebre: “Beethoven padre ha muerto. Los establecimientos expendedores de vino lamentan tan sensible pérdida”<sup>45</sup>. En ese mismo año se revelaba un genio: su hijo, Ludwig van Beethoven.

## **3.1.2. GOYA**

Francisco nace en la pequeña localidad de Fuendetodos, en un Aragón con espíritu innovador, cuna de la aristocracia liberal, que sólo lleva 35 años sometido al poder central por primera vez desde la Edad Media<sup>46</sup>. El decorado natural de esta región está lleno de contrastes: hay grandes extensiones desérticas interrumpidas por inmensos romerales o pequeños pueblos de color ocre insertos en oasis escarpados. En su caso, el lugar de nacimiento tiene muy escasa influencia en su personalidad y en su arte<sup>47</sup>. Si no llega a haber salido de su tierra, no se hubiera forjado el nombre de Francisco de Goya.

### **3.1.2.1. A la vera de José de Goya**

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>45</sup> RODIER, C., *Beethoven, el genio*, Barcelona, 1963, p. 8.

<sup>46</sup> BATICLE, J., *Goya*, Barcelona, 1995, p. 24.

<sup>47</sup> VACA DE OSMA, J. A., *Francisco de Goya. El arte, el amor y la locura*, Madrid, 2003, p. 33.

Toda su infancia transcurre al lado de su padre, José de Goya, maestro dorador, en un medio cultural que evoluciona a merced de circunstancias propicias o desfavorables. Qué decir tiene que desde el nacimiento del artista hasta su adolescencia se suceden tres reyes de España<sup>48</sup>. José casi no sale de Zaragoza durante los primeros 15 años de vida de su hijo Francisco. De la infancia y juventud del genio no se conoce demasiado, ya que sobre este periodo hay muchas confusiones<sup>49</sup>.

Se puede imaginar a un pequeño niño corriendo tras los pasos de su padre, observando con admiración todo el equipo de arquitectos, pintores y escultores que desde 1750 trabajan en la basílica del Pilar<sup>50</sup>. Se cuenta que embadurnaba cualquier espacio libre con pintura, carbón e incluso sangre de la matanza. En una ocasión un fraile le sorprendió pintando el retrato de un hombre con aspecto de cerdo, a modo de caricatura<sup>51</sup>.

Sea cierto o no, este chaval con fama de turbulento y pendenciero ya tenía el futuro escrito: un pintor intuitivo, rebelde y rápido, rey de la caricatura y del esperpento. Es todavía muy joven, pero ya sabe lo que quiere hacer, sólo le faltan los medios técnicos y la experiencia.

### **3.1.2.2. Novelesca juventud**

Debido a la escasez de información sobre su juventud, en el siglo XIX se ha novelado mucho a cerca de una vida bohemia y tormentosa. Lo que sí se conoce con certeza es lo que deja en sus propias confidencias, en las cartas a su amigo Martín Zapater, a quien recuerda que, entre otras cosas, en su turbulenta adolescencia “fuimos unos bribones y

---

<sup>48</sup> Felipe V, muerto en 1746; Fernando VI, muerto en 1759; y Carlos III, hasta la fecha rey de Nápoles, padre del futuro rey Carlos IV.

<sup>49</sup> El victorianismo también estuvo presente en España durante el siglo XIX, y la Iglesia católica, como reacción a los excesos de la Revolución Francesa, la guerra de la Independencia y el liberalismo, efectuó un movimiento retrógrado que supuso una verdadera ocultación de la historiografía española anterior a 1789. Esta es la razón por la que lo que se conoce de la juventud de Goya es poco y confuso. BATICLE, J., *Goya... op. cit.*, p. 29.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 1989, p.14.

<sup>51</sup> VACA DE OSMA, J. A., *op. cit.*, p. 40.

deberíamos corregirnos en el tiempo que nos queda de vida si queremos ganar el cielo”<sup>52</sup>.

Se dice de él que fue muy alto y fornido, bien plantado, vigoroso, aficionado a la caza y a la pesca. Él mismo confesó su buen manejo de la capa y espada de torero<sup>53</sup>. Le gustaba hacer bromas, tenía una extraordinaria vitalidad y amor a la vida, a su propia vida, lo que probablemente le valió la reputación de ser un camorrista<sup>54</sup>. Numerosas leyendas describen que Goya tuvo que huir de Zaragoza debido a una reyerta en la que resultaron muertas varias personas<sup>55</sup>.

No se conoce lo que hay de cierto o de falso en estas aventuras novelescas de juventud, pero es clara la fama que, pasados dos siglos, ha trascendido a la actualidad.

Gracias a las *Cartas a Martín Zapater*, se descubre un Goya espontáneo, grosero, bromista y siempre interesado por el dinero. Siguiendo estas correspondencias se conoce poco a poco una personalidad excepcionalmente atractiva, la de un hombre completo, con sus pasiones y defectos, su generosidad y entusiasmo. Ama profundamente la vida y es capaz de comprender cada uno de sus recovecos internos.

## 3.2. FORMACIÓN

### 3.2.1. BEETHOVEN

A la temprana edad de 8 años, el 26 de marzo de 1778, su padre lo presentó a un concierto en Colonia. El príncipe arzobispo vio en él a un músico muy prometedor. La enseñanza a la vieja usanza con su terrible padre ha terminado, y es Christian Gottlob Neefe<sup>56</sup> quien se hace cargo de su formación. El nuevo profesor es de razonamiento metódico y organizado, un puro espíritu de la Ilustración. Con su método forma el gusto del alumno en el universo de los grandes autores, como Mozart, Haydn o Bach. En

---

<sup>52</sup> GOYA, F., *Cartas a Martín Zapater*, Edición de Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Madrid, 1982.

<sup>53</sup> BATICLE, J., *Goya... op. cit.*, p. 17.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>55</sup> VACA DE OSMA, J. A., *op. cit.*, p. 51.

<sup>56</sup> Christian Gottlob Neefe (1748-1798), nacido en Chemnitz (Alemania), fue un organista, compositor de ópera y director de orquesta, maestro de Ludwig van Beethoven. AUTEXIER, P. A., *op. cit.*, p. 18.

1782, con sólo 12 años, pasa a formar parte de la orquesta de Bonn tocando el clavicordio<sup>57</sup>, lo que supone una experiencia muy enriquecedora.

Las primeras tres sonatas de su extenso repertorio son las primeras composiciones que hace, en 1783, con 13 años, dedicadas al príncipe arzobispo de Bonn<sup>58</sup>. En ellas se ve una poderosa influencia de los grandes maestros contemporáneos, de los que aprende, y leves particularidades que van a mantenerse en su obra posterior.

### **3.2.2. GOYA**

No se conoce ningún dato sobre los primeros años del futuro genio, pero sí se conocen las condiciones de su aprendizaje gracias al testamento de su hijo Javier y a la noticia necrológica de la Academia de San Fernando. Por estas fuentes, se sabe que Goya estudió dibujo en la academia de Zaragoza bajo la dirección de José Luzán desde la edad de 13 años y durante 4 años<sup>59</sup>.

Como discípulo de José Luzán aprendió los principios del dibujo. Más tarde el alumno empezó a pintar de su invención hasta que fue a Roma. Goya deseaba el éxito con todas sus fuerzas, pero sin duda carecía de la elegancia y la educación de Bayeu y del Neoclasicismo para lograrlo con facilidad. En estos momentos, Francisco Bayeu, también discípulo de Luzán, era el jefe indiscutible de la pintura oficial española<sup>60</sup>, y Goya había recibido numerosos fracasos profesionales.

Yo no he tenido más que tres maestros: Rembrandt, Velázquez y la naturaleza<sup>61</sup>.

#### **3.2.2.1 Roma, ¿qué más quieres, Francisco?**

Tras ser rechazado por la Academia de San Fernando, Goya llegó a Roma en los años 60, pero no se sabe con certeza la fecha en la que partió ni cuánto tiempo permaneció

---

<sup>57</sup> El clavicordio es el instrumento central en la orquesta del siglo XVIII, por lo que el joven Ludwig desempeña un puesto importante.

<sup>58</sup> AUTEXIER, P. A., *op. cit.*, p. 19.

<sup>59</sup> BATICLE, J., *Goya... op. cit.*, p. 31.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>61</sup> BATICLE, J., *Goya, de sangre y oro*, Madrid, 1989, p. 28.

allí<sup>62</sup>. Tampoco se sabe quién fue el promotor de su aprendizaje en el extranjero, pero uno de los nombres que se baraja es Anton Raphael Mengs<sup>63</sup>. En el *Cuaderno italiano* de Goya, descubierto y adquirido por el Museo del Prado en 1993, se encuentran informaciones sobre la vida del joven artista en Italia. Los apuntes que en él aparecen son extraordinarios, en ellos puede verse la atracción de Goya por los estilos de la Antigüedad y el Renacimiento.

El año 1993 fue especialmente propicio para una mejor aproximación a la obra de Goya, ya que Jesús Urrea descubrió en la Fundación Selgas Fagalde de Cudillero (Asturias) el cuadro de Goya presentado al concurso de la Academia de Parma de 1771, *Aníbal cruzando los Alpes*, que se creía perdido<sup>64</sup>. Puesto que Goya no siguió las estrictas normas fijadas por la convocatoria, los académicos no tuvieron mucha consideración. Pese a ello, es el capítulo artístico y oficial más conocido de su etapa italiana.



*Aníbal cruzando los Alpes*

### 3.2.2.2. Vuelta a su querida Zaragoza

En octubre de 1771 se le propone para ejecutar los bocetos del techo de la capilla del coreto de la Virgen, en la basílica del Pilar de Zaragoza. El 1 de julio de 1772, tras quitar los andamios, se descubre de una forma evidente la maestría del genio aragonés<sup>65</sup>,

---

<sup>62</sup> VACA DE OSMA, J. A., *op. cit.*, p. 65.

<sup>63</sup> En 1826 Goya dirá: “después que Mengs me hizo venir de Roma”, lo cual da a entender que el pintor bohemio pudo tener algo que ver. BATICLE, J., *Goya... op. cit.*, p. 34.

<sup>64</sup> URREA, J., “Goya en Italia. A propósito de Aníbal”, en *Boletín del Museo del Prado*, 32, 1993, pp. 59-66.

<sup>65</sup> Muchos autores españoles así le llaman, pues saben en qué consiste su diferencia con los artistas naturales de otras provincias, y es que su ascendencia vasca y sus vínculos viscerales con Aragón marcaron la inspiración y el carácter específico de su obra. BATICLE, J., *Goya... op. cit.*, p. 25.

que llama la atención de la alta sociedad aragonesa<sup>66</sup>. El otro gran pintor, Francisco Bayeu, ahora le estima lo suficiente como para darle la mano de su hermana Josefa, con quien Goya casa en 1773.

### **3.3. CAMINO DEL AISLAMIENTO**

#### **3.3.1. BEETHOVEN**

##### **3.3.1.1. Enfrentamiento con Joseph Haydn**

En 1792, año de la muerte de su padre, liberación para Ludwig, Franz Joseph Haydn<sup>67</sup> a su paso por Bonn, decidió tomar al joven como alumno y llevárselo a Viena, la capital imperial donde todo es música. El “Gran Mogol”<sup>68</sup> es como llamaba el maestro a su discípulo. Tras tomar unas clases con el maestro, Beethoven le acusó de falta de rigor en el trabajo. ¡Al propio Haydn! Esta postura fue un auténtico acto de soberbia y rebeldía por parte del joven músico, que decidió tomar lecciones de otros maestros y aprender por su cuenta.

Haydn, ofendido, se mostró crítico ante las nuevas composiciones que Beethoven había escrito sin su influencia. Ludwig, por su parte, interpretó esas opiniones como una manifestación de envidia. Por su comportamiento altivo y soberbio, dejó de recibir la pensión de estudio de sus mecenas. Sin embargo, no quedó desamparado sin la ayuda de la beca, pues los salones de música se peleaban por él, además dio varias clases de piano. Pero esto no fue suficiente para él.

##### **3.3.1.2. Ante el gran público**

El 29 de marzo de 1795, con 25 años, se presentó por primera vez ante el gran público en Viena. Participó en el gran concierto de la Sociedad de Músicos, tocando al piano un

---

<sup>66</sup> BATICLE, J., *Goya, de sangre... op. cit.*, p. 21.

<sup>67</sup> Franz Joseph Haydn (1732-1809), nacido en un pueblo cercano a Viena, es uno de los máximos representantes del periodo clásico en la música.

<sup>68</sup> Así llamaba Joseph Haydn a su alumno Beethoven, por ser un discípulo exigente e independiente. El maestro no está en modo preparado para formar a un músico que sabe muy bien lo que quiere y que, además está totalmente capacitado para conseguirlo por sí solo. AUTEXIER, P. A., *op. cit.*, p. 27.

concierto compuesto por él mismo, probablemente una versión primitiva del que se conoce como *Número 2 en si bemol mayor*<sup>69</sup>.

Beethoven, el joven artista del clavicordio se ha convertido en un afamado pianista. Cuenta con el apoyo de un importante grupo de mecenas aristocráticos que le apoyan decididamente. Estos son los años más felices de su vida.

### **3.3.1.3. Últimos años del siglo XVIII: el sello de su personalidad**

Durante los últimos seis años del siglo XVIII, no dejó de impartir lecciones de piano, pero toda su actividad se centró esencialmente en lograr componer sin trabas. En estos momentos compuso al menos diez sonatas para piano, entre ellas la célebre *Patética*, varios cuartetos de cuerda, conciertos para piano y su *Primera Sinfonía*.

Todavía es joven, y se trata del principio de su obra, pero en ella ya se advierte el torbellino incontrolado que caracteriza su personalidad. Es una música de violentos contrarios, donde danzan el dinamismo y el ritmo, dejándose paso el uno al otro. La estructura de sus composiciones es muy dilatada, pues necesita de mucho espacio para expresar todo lo que tiene en su ser. No se conforma con lo esencial, con las normas, con las pautas marcadas, sino que va más allá, deja aflorar su imaginación dando lugar a excéntricos y caprichosos hallazgos. A pesar de la crítica que supone esta tremenda libertad que se permite, continúa. Haydn tiene la sensación de que su antiguo alumno no deja de improvisar y de escribir fantasías<sup>70</sup>. Ya no se le entiende, porque Beethoven rompe con las normas del Clasicismo.

### **3.3.1.4. Una nueva música: la *Sonata Patética***

Antiguamente el tiempo dominaba la música: el compás y la melodía eran una misma cosa. Es Mozart quien, pocos años antes que Beethoven, elabora su música a partir de motivos autónomos, que no están directamente ligados unos con otros. Se trata de la idea germen. Pero Beethoven, aunque sigue esa evolución, no se conforma con lo establecido. Prefiere variar los temas, retocarlos, acentuar uno tras otro todos sus

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 37



matices, darlos distintas tonalidades y enfrentarlos con otros, hasta crear una sensación de desarrollo<sup>71</sup>.



Primeros compases de la partitura de la Sonata Patética

La *Sonata Patética*<sup>72</sup> es el ejemplo de esta idea germen. Se afirma por sí sola, pues su desarrollo no refleja ni una historia ni una acción. El tema es patético y solitario, idealizado por la fuerza con que se impone en su recorrido, dejando percibir estados de ánimo atormentados. Se alza como el símbolo de la lucha de la Humanidad contra su destino<sup>73</sup>.

Estructuralmente esta sonata es, sin duda, la más avanzada de las obras del primer periodo, por valores que no tienen nada que ver con el manoseado adjetivo al que se ve condenada. El término “patético” no se entiende como sentimiento de languidez, sino que se entiende como una fuerza trágica de representación debido al conflicto de estados de ánimo de dolor, que Beethoven toma de la poética de Schiller<sup>74</sup>. La conmoción estética de esta partitura es tal que puede paliar el dolor mediante una catarsis sublimada, y en ella se puede encontrar la salvación a través de la tragedia, y eso es precisamente lo “patético”.

Que del corazón pueda llegar de nuevo a los corazones<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>72</sup> *Sonata n° 8 para piano*, también llamada la “Patética”. Escrita en tonalidad de Do menor para piano, entre los años 1798-99 e interpretada por primera vez en Viena. POGGI, A. y VALLORA, E., *Beethoven. Repertorio completo*, Madrid, 1995, p. 68.

<sup>73</sup> AUTEXIER, P. A, *op. cit.*, p. 39.

<sup>74</sup> Beethoven es amigo del dramaturgo, poeta, filósofo e historiador alemán Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), del que recibe influencias de su obra *Ensayos de estética* (1793).

<sup>75</sup> Frase escrita por Beethoven en la partitura de la *Misa Solemnis*, que puede resumirse como el lema de todas sus obras.

En esta partitura, Beethoven expresa una especie de fuerza que al mismo tiempo se le resiste a ser expresada y se le opone en el plano personal. Es esta presencia del dolor y la intensidad de su pasión lo que hace más gloriosa la victoria de la superación. Es una lucha contra la sensibilidad que oprime, que ahoga, de la que surge la tragedia de lo “patético”<sup>76</sup>.

Con frecuencia he oído decir que la música no podía envanecerse de traducir algo, cualquier cosa, con precisión, como hacen la palabra y la pintura. Esto es verdad en una cierta proporción, pero no es del todo verdad. Traduce a su manera y por los medios que le son propios. En la música, como en la pintura e incluso en la palabra escrita, que es, no obstante, la más positiva de las artes, existe siempre un vacío que se encarga de llenar la imaginación del autor<sup>77</sup>.

Esta lucha de contrarios que se aprecia en la partitura a modo de violentos contrastes viene dada por el carácter independiente del genio. Es una época en la que un músico no puede vivir sin el apoyo del mecenazgo, y bien es cierto que Beethoven no soporta ni el servilismo ni la adulación. Se trata de un sentimiento sufrido, al que se tiene que adaptar por su oficio, pero le supone una fuerza extraordinaria someter su carácter. A lo dicho hay que añadir que, en este último tramo de siglo, sus facultades auditivas han disminuido tanto que empieza a rehuir de la sociedad. Le parece imposible que un músico confiese que está sordo<sup>78</sup>.

### **3.3.2. GOYA**

#### **3.3.2.1. La conquista de Madrid**

Goya tuvo dos grandes bazas: el genio y las ganas de triunfar; aunque carecía del don de gentes de Bayeu para relacionarse con la alta sociedad. Sus primeros encargos reales fueron los cartones para tapices, a mediados de los años 70. Bayeu, con el que seguía manteniendo una relación de enemistad, se atribuyó la dirección de las manufacturas de los cartones, pero Goya se declaró como único autor. Satisfecho con su salario, pronto se irritará al no poder mostrar su talento más que a través de la versión tejida de sus

---

<sup>76</sup> POGGI, A. y VALLORA, E., *op. cit.*, p. 68.

<sup>77</sup> Fragmento de *El arte romántico* (1868), de Charles Baudelaire.

<sup>78</sup> AUTEXIER, P. A., *op. cit.*, p. 39.

obras<sup>79</sup>. Era un genio y él lo sabía, pero todavía no acaparaba la experiencia necesaria para crear con total libertad.

Aunque estos bocetos son de su invención, cada uno de ellos lleva consigo los valores esenciales del arte del Neoclasicismo, que más tarde rechazó y con el que nunca llegó a congeniar, así como el sentido del espacio, el uso correcto de la luz, la realidad de los tipos sociales, con sus actitudes y vestimentas, el dominio de la composición, la plasticidad de las formas...



*La gallina ciega*

En toda la producción de obras de su primera etapa se ve un pintor que se esfuerza a más no poder por pintar como pinta. Presenta disciplina y academicismo, fruto de un duro aprendizaje. Diferentes sucesos de su vida protagonizarán una metamorfosis en la que Goya deja de ser un pintor para ser un genio.

¿A qué se debe, pues, esta transformación psicológica? ¿Hay una verdadera diferencia entre el nuevo y el viejo Goya? ¿Cuáles son los hechos, los hombres, que provocaron este cambio, y cómo estimularon las cualidades innatas del artista?<sup>80</sup>.

### **3.3.2.2. La mayor humillación de su carrera, en su propia tierra**

Por mediación de su cuñado, firmó un contrato en 1780 para cumplir uno de sus sueños de juventud: realizar la pintura de una cúpula de la basílica del Pilar<sup>81</sup>. La vigilancia de

---

<sup>79</sup> BATICLE, J., *Goya, de sangre... op. cit.*, p. 23.

<sup>80</sup> BATICLE, J., *Goya... op. cit.*, p. 18.

Bayeu sobre la polémica técnica de Goya fue exhaustiva, le exigió unas correcciones de estilo a las que el pintor se opuso. Al año siguiente los canónigos desaprobaron los bocetos del genio, calificados como “inacabados”, “defectuosos” e “indecentes”. Desde el suelo es imposible juzgar la calidad de la pincelada a 28 metros de altura, pero es evidente que Bayeu, que concebía la pintura de una cúpula como un cuadro de caballete, atizó el fuego.



Cúpula *Regina Martyrum* de la basílica del Pilar de Zaragoza

Lleno de cólera, el autor desestimado protestó en nombre de la libertad creadora del artista y rechazó someterse a las directrices de su cuñado. Tras su estancia en Italia había aprendido de Miguel Ángel que no se puede representar a 30 metros del suelo a un grupo de personajes como si estuvieran a la altura del ojo. Sin embargo, cedió. A la postre, Goya se mostró sumiso y rehizo los bocetos según las órdenes de Bayeu. El 29 de mayo de 1781 cobró 45.000 reales por su obra, y al día siguiente volvió a Madrid con su familia. Enfrentado abiertamente con Bayeu y el clero aragonés, no volverá a pisar su tierra en mucho tiempo.

El recuerdo de Zaragoza y de la pintura me quema vivo<sup>82</sup>.

Bayeu y Goya eran dos tozudos aragoneses que se mantuvieron en sus trece, el primero indignado con la libertad de factura del segundo, cuya eficacia no apreciaba (y quizás envidioso del genio que se negaba a aceptar), y éste empalagado con las cursis habilidades de su cuñado. De todos modos hay que reconocer que, Goya, al rechazar la censura de Bayeu, responsable del taller del Pilar, no respetó el contrato, mientras que

---

<sup>81</sup> BATICLE, J., *Goya, de sangre... op. cit.*, p. 34.

<sup>82</sup> Confesión que Goya hace a su amigo Martín Zapater poco más tarde. *Ibidem*, p. 36.

Bayeu, al hacer públicas sus diferencias, causó un grave perjuicio moral y profesional a su cuñado.

Afortunadamente, a Goya se le daba mejor pintar mártires que imitarlos, y le pagó con la misma moneda, poniendo a la ciudad y a la corte por testigos de su infortunio<sup>83</sup>.

### **3.3.2.3. Rodeado de mediocridad**

Al margen de esta lamentable historia, una de las principales causas de la amargura de Goya fue la mediocridad de su círculo profesional: Bayeu y Maella, pintores famosos que habían alcanzado un nivel respetable pero no pasaban de ahí. Ninguno de ellos le llegaba a Goya a la suela del zapato, y él lo sabía perfectamente. Debía sacarle de quicio que los midieran por el mismo rasero, y sobre todo comprobar que la mayoría de la corte no hacía ninguna distinción entre su genio y el talento de ellos, porque eran incapaces de distinguir una obra maestra de un mamarracho<sup>84</sup>.

### **3.3.2.4. La Francia revolucionaria hace temblar a la Corte española**

Los primeros golpes de la Revolución francesa fueron ignorados por el pueblo español, sólo inquietaron a la Corte. En estos años Goya era un hombre feliz, pues fue promocionando su estatus debido a los encargos de retratos reales y de la nobleza, se encontraba al margen de las escaramuzas de sus vecinos franceses.

La Corte, perturbada todavía por la reciente proclamación del nuevo rey Carlos IV y por los acontecimientos franceses, tenía como último objetivo seguir con la decoración de los palacios reales. Esto es algo que le vino bien a Goya, pues la labor de los cartones para tapices no le satisfacía y ya le había hastiado<sup>85</sup>. También recibió menos encargos por parte de los grandes señores, probablemente inquietos por sus rentas.

Durante estos años tras la toma de la Bastilla se tienen escasas informaciones sobre la vida de Goya. Ni una sola carta a su amigo Martín Zapater, ni un solo encargo, ni real ni privado. Los años 1792 y 1793 son cruciales, pues hay un silencio total en su vida.

---

<sup>83</sup> BATICLE, J., *Goya... op. cit.*, p. 55.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>85</sup> VALLEJO-NÁGERA, J. A., *Locos egregios*, Barcelona, 1980, p. 179.

Cambia la condición de ser un pintor admirado y respetado por la de casi un proscrito<sup>86</sup>. Ante estas dificultades profesionales un tanto confusas se añade un acontecimiento aún más grave: la enfermedad.

La caída será dura, pero de ella renacerá de entre las cenizas otro Goya, decididamente pesimista en cuanto al advenimiento de la razón para la especie humana, y al mismo tiempo, pese a una terrible enfermedad, con un apego tremendo a la vida, a su familia, a sus amigos, a la buena mesa, a un hogar confortable. Su genio proseguirá su expansión contra viento y marea<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> BATICLE, J., *Goya, de sangre... op. cit.*, p. 68.

<sup>87</sup> BATICLE, J., *Goya... op. cit.*, p. 98.

## 4. CRISIS. EL PROBLEMA DE QUEDARSE SORDO

### 4.1. BEETHOVEN

En 1794 Beethoven empezó a sentir la pérdida del oído. Es cuando comenzó a rehuir de la sociedad, pues le parecía imposible que un músico confesara que se estaba quedando sordo. En 1801 ya no oía los sonidos agudos de los instrumentos ni de las voces, e incluso le zumbaban los oídos. Sin embargo, afirmó que su pérdida de facultades no le suponía ningún obstáculo a la hora de componer o interpretar<sup>88</sup>. Como evitaba hablar con la gente, porque no podía oír sus palabras desde cierta distancia, empezó a tener fama de huraño y misántropo. Añadido a su padecimiento, el deterioro de sus relaciones sociales le sumió en profundas depresiones.

#### 4.1.2. Estancia en Heiligenstadt

En el transcurso del verano de 1802, los médicos aconsejaron al compositor vivir durante un tiempo en la localidad de Heiligenstadt, para hacer una cura de reposo, pues por aquel entonces ya ni siquiera era capaz de oír las campanadas de la iglesia sitiada apenas unos metros de su habitación. No había un consenso para establecer una causa para su mal. Se habló de un accidente, de sífilis, de la herencia alcohólica de su padre... pero los médicos jamás se pusieron de acuerdo<sup>89</sup>. El propio Beethoven explicaba los motivos de su mal, según su creencia pensó que pudo deberse a una caída que había sufrido durante su adolescencia, o quizá a la costumbre que tenía de mojarse la cabeza con agua fría para paliar el dolor de la misma<sup>90</sup>.

Encontrándose en este pueblo, la idea del suicidio obsesionó su mente con tal violencia que decidió escribir una carta expresando su angustia abiertamente a sus hermanos:

A mis hermanos Karl y Johann, para ser leído y cumplido después de mi muerte.

Oh, seres que me miran y me juzgan huraño, loco o misántropo, ¡cuán injustos han sido conmigo! ¡Ignoran la oculta razón de que me aparezca así!... ¡Hablen más alto, griten porque estoy sordo! ¿Cómo me iba a ser posible ir revelando la debilidad de un sentido

---

<sup>88</sup> AUTEIXIER, P. A., *op. cit.*, p. 39.

<sup>89</sup> RODIER, C., *op. cit.*, p. 13.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 14.

que debería ser en mí más perfecto que en los demás?, un sentido que en otro tiempo he poseído a la perfección, con una perfección tal que indudablemente pocas personas de mi oficio han tenido nunca. ¡Oh, esto no puedo hacerlo!... qué gran humillación experimentaba cuando alguien estaba a mi lado oyendo desde lejos la flauta mientras yo, por el contrario, no podía oír nada... tales situaciones me llevaron al borde de la desesperación y faltó poco para que acabara con mi vida. Sólo la fuerza del arte me retuvo... Perdonen pues si me ven vivir separado cuando debería estar en compañía. Mi desdicha es doblemente dolorosa...

Me está prohibido encontrar un descanso en la sociedad de los hombres, en las conversaciones delicadas, en los mutuos esparcimientos, solo, siempre solo. No puedo aventurarme en sociedad si no es impulsado por una necesidad imperiosa; soy presa de una angustia devoradora, de miedo de estar expuesto a que se den cuenta de mi estado. Hago votos porque tengan una vida feliz, más exenta de cuidados que la mía. Recomienden a sus hijos la virtud, porque sólo ella puede dar la felicidad que no da el dinero. Hablo por experiencia. Ella me ha sostenido a mí mismo en mi miseria, y a ello debo, tanto como a mi arte, no haber puesto fin a mi vida por el suicidio ¡Adiós y ámense!

Doy gracias a todos mis amigos... Deseo que los instrumentos puedan ser conservados en la casa de alguno, pero que esto no provoque entre ustedes ninguna discusión. Si no pueden ser útiles para algo mejor, véndanlos inmediatamente. ¡Cuán feliz seré si todavía puedo servirles desde la tumba! Si fuera así, con qué alegría volaría hacia la muerte. Pero si ésta llega antes de que haya tenido la ocasión de desarrollar todas mis facultades artísticas, a pesar de mi duro destino, llegará demasiado temprano para mí y desearía aplazarla. Mas aun así, estoy contento. ¿No va a librarme de un estado de sufrimiento sin término? Venga cuando viniere, yo voy valerosamente hacia ella. Adiós y no me olviden enteramente en la muerte; merezco que piensen en mí, porque a menudo he pensado en ustedes durante mi vida para hacerlos felices<sup>91</sup>.

#### **4.1.3. A la muerte de un héroe: *Sonata en La bemol***

La música de este periodo estuvo marcada por el fantasma de la muerte y el suicidio, siempre llena de notas lúgubres. Beethoven vivió en la mayor infelicidad respecto a la naturaleza y a Dios, al que nunca guardó devoción, pero maldecía por exponer a sus

---

<sup>91</sup> Testamento de Heiligenstadt, escrito el 6 de octubre de 1802 por Ludwig van Beethoven.



criaturas a la más nimia casualidad, como la de un extraordinario músico que pierde lo más noble de su ser.

En este momento escribe la *Sonata en La bemol*<sup>92</sup>, cuyo autor puntualiza que está dedicada “a la muerte de un héroe”, que probablemente no sea sino él mismo. Pese a sus pensamientos suicidas, él no ha muerto, pero si el que fue y debería seguir siendo el más perfecto de sus sentidos. Afortunadamente, la tragedia que vive en su fuero interno se palia en cierta medida con los encargos que recibe pues, por el contrario, hubiera sido una enorme angustia la entera dedicación a la creación libre y personal, dado su estado emocional.

Puede considerarse esta sonata como la ruptura total con la estructura musical tradicional. Beethoven no compone con elementos técnicos, sino espirituales, pues es la primera obra que presenta una expresión dramática más personal, ligada a la turbia situación que está viviendo en esos momentos. No es una pieza construida con un principio, nudo y desenlace, pues el vértice de la obra se desplaza hacia el final, sin una temática previa, sin una historia que desemboque en ese final. Es un acto de improvisación, un fluir flexible y libre de la música, que guarda un paralelismo con su situación vital. Beethoven deja de componer con el oído para componer con el alma.

Ese final es un *allegro* que sucede a la marcha fúnebre. Es la madre natural de todas las marchas fúnebres, compuestas y luego enterradas bajo el polvo de los estantes de las tiendas de música<sup>93</sup>. Sobre el *allegro*, es como si, después de terminarse el entierro, una leve y consoladora lluvia cayera sobre la tumba, casi envolviéndola con un ligero velo gris: la gente se ha ido y es la naturaleza la que dice la última palabra<sup>94</sup>.

Durante su estancia en Heiligenstadt las facultades auditivas del músico eran menores a lo normal en aproximadamente un 60%. A penas lograba oír lo que le hablaban. A los

---

<sup>92</sup> *Sonata nº 12 para piano*, también llamada “Marcha fúnebre”. Escrita en tonalidad La bemol mayor para piano, entre los años 1800-1801 e interpretada por primera vez en Viena. POGGI, A. y VALLORA, E., *op. cit.*, p. 123.

<sup>93</sup> Comentario de Wilhelm von Lenz, de su libro *Beethoven y sus tres estilos* (1852). *Ibidem*, p. 125.

<sup>94</sup> Comentario de Edwin Fischer, de su libro *Sonatas de piano de Beethoven* (1956). *Ibidem*, p. 125.

44 años, una nota mal tocada provocaba en él un gesto de desagrado. A los 46 años, su sordera era total<sup>95</sup>.

En 1806 la sordera le separó del mundo, impidiéndole comunicarse con el prójimo de una manera total. Lo que ocurría es que los ruidos exteriores no existían para él, pero los interiores subsistían. La gravedad de este fenómeno reside en el vértigo que produce. Se ha deducido que algunos de los grandes ritmos beethovenianos son resultado de las alucinaciones auditivas que padeció como consecuencia de su sordera.

#### **4.1.4. ¿Causas?**

En 1928, un informe de la Academia Francesa de Ciencias, obra del doctor Marage, puso punto final a la cuestión, resolviendo la incógnita de la sordera del genio. La tesis del mentado informe, en resumidas palabras, viene a decir: “se trata de una laberintitis, o lesión del oído interno, aparecida en el enfermo alrededor de los 28 años”<sup>96</sup>. Este diagnóstico se hizo debido al trabajo intensivo al que habían sido sometidos el oído interno y los centros auditivos del músico, extremadamente sensibles que, con una sensibilidad superior a la normal, habían sufrido una congestión. Esto quiere decir que si Beethoven no se hubiera dedicado a la música, teniendo un oído hipersensible, no se hubiera quedado sordo.

Planteada la cuestión en estos términos, surge una pregunta clave: ¿Habría sido un genio si hubiera oído? O lo que es lo mismo: su tumultuoso genio, ¿no se debía, en parte, a su sordera?<sup>97</sup>. El arte de Beethoven se beneficia de la dolorosa experiencia que le impone la vida. Al igual que ella, adquiere un carácter heroico.

## **4.2. GOYA**

Goya sufrió dos grandes depresiones: la primera en 1791 y la segunda hacia 1820. Siendo el primer estado el que marcó un punto de inflexión en su arte, ambos se caracterizaron por lo mismo: meses en cama con una gran pereza y una falta de ideas

---

<sup>95</sup> RODIER, C., *op. cit.*, p. 14.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 24.

impropia de su desbordante imaginación. Pero al salir del sufrimiento de la melancolía dolorosa, le aguardaba una etapa de la que saldría con una nueva explosión de su genio. Es decir, pasó de la depresión a la creación, desequilibrio mental propio de las naturalezas ciclotímicas<sup>98</sup>.

Lo primero que se debe hacer es abandonar el mito preconcebido sobre Goya del incremento de facultades tras esta crisis, pues el talento en él siempre ha existido en toda su plenitud, sólo que comienza a utilizarse de otro modo. A partir de este momento Goya es un artista distinto. Emerge un nuevo artista, más humano y observador social.

#### **4.2.1. El enigma Goya: la enfermedad de 1792**

Los hechos se iniciaron con un viaje a Cádiz en noviembre de 1792, emprendido sin permiso y que se vio obligado a alargar por un repentino mal estar. Su anfitrión fue Sebastián Martínez, un buen amigo que no sólo se ocupó de su curación sino también de sus asuntos. En una de las correspondencias a palacio, escribe: “Goya quisiera escribir algo sobre el asunto, pero no se lo he permitido conociendo el mal que le hace a su cabeza, que es donde tiene todo su mal”<sup>99</sup>. Esta carta oficial hace pensar que, fuera cual fuera la enfermedad, conllevó un achaque mental.

#### **4.2.2. Una recuperación de capricho y de invención**

El 11 de julio de 1793 está Goya en Madrid, pero sigue fingiendo una inutilidad deseando eludir el compromiso de seguir haciendo cartones para tapices. Tras las limitaciones de la convalecencia, ha descubierto el sublime placer de la libertad creadora sin supeditarse a exigencias. En una carta que escribe al político Iriarte en enero de 1794, expresa:

Para ocupar la imaginación mortificada con la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que

---

<sup>98</sup> BATICLE, J., *Goya...* op. cit., p. 354.

<sup>99</sup> VALLEJO-NÁGERA, J. A., *op. cit.*, p. 178.

regularmente no dan lugar las obras encargadas, y que en el capricho y la invención no tienen ensanches<sup>100</sup>.

De aquí nacen las *Brujerías de la Alameda de Osuna*, los *Caprichos* y los *Desastres de la guerra*, desembocando finalmente en las *Pinturas negras*. De haber muerto a los 45 años, Goya no sería ahora más célebre que sus maestros inmediatos o que otros diversos pintores españoles de su época, es decir, no lo conocerían más que los especialistas. Por fortuna, la gravísima y misteriosa enfermedad que le atacó, en vez de arrebatarlo a la fama, parece que le dio plena conciencia de sí mismo, de su sensibilidad y de los medios que había madurado para expresarla<sup>101</sup>.

#### 4.2.3. Asuntos de brujas

Se cuenta que de joven tuvo curiosidad por los embrujos y los sortilegios de la bruja local, Bárbara, y parece que, a petición propia, participó en algún modesto aquelarre en la cueva del Espantajo. Sea o no cierto el episodio, el caso es que en Goya siempre ha habido cierta atención por los temas de brujas y aquelarres<sup>102</sup>.

Goya realizó seis cuadros específicamente para los duques de Osuna. Tienen una fuerte relación con *Los Caprichos*. Doña María Josefa, condesa-duquesa de Benavente y de Osuna, fue famosa por el profundo interés que sintió por los temas de la brujería. Uno de los participantes de su círculo intelectual fue Leandro Fernández de Moratín, amigo de Goya y autor de una edición de 1811 del *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año 1610*<sup>103</sup>, texto que influyó a Goya en sus obras relacionadas con la brujería.

Todas estas estampas goyescas tienen un propósito relacionado con el contexto sociocultural y político de la España del siglo XVIII. Cuanto más ilusoria e irracional es la escena que va a representar, más grotescos son sus protagonistas. Con sus engendros pretende simbolizar al monstruo de la ignorancia y de la superstición que reina en esta época en España, en la sociedad, en el gobierno y en la Iglesia, que no hace más que alimentar este mal.

---

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>102</sup> VACA DE OSMA, J. A., *op. cit.*, p. 38.

<sup>103</sup> HECKES, F.I., “Goya y sus seis asuntos de brujas”, *Goya: revista de arte*, nº 295-296, 2003.

No hace más que plasmar un concepto que a día de hoy se ve claro, y es que el fenómeno de la brujería no se puede analizar desde un punto de vista racional, porque no lo es. Su análisis debe llevarse a cabo sumergiéndose en los oscuros estados de la conciencia de las brujas y los embrujados, porque padecen misteriosos trastornos de carácter psíquico. En todas estas obras relacionadas con el tema de la brujería, Goya no sólo ejerce como artista, sino también como psiquiatra y sociólogo. Es un hombre moderno adelantado a su época, y por eso se burla y se lamenta a partes iguales de la sociedad en la que vive<sup>104</sup>.



*El aquelarre*

#### 4.2.4. ¿Causas?

Zapater escribió a Bayeu el 20 de abril de 1793: “A Goya, como te dije, le ha precipitado su poca reflexión”<sup>105</sup>. Esta sentencia se ha relacionado en la actualidad con los excesos amorios del pintor, barajándose una posible sífilis como diagnóstico de la enfermedad que le provocó la laberintitis que le arrebató el oído. Como tras los 40 años de supervivencia no quedó rastro de la supuesta sífilis, otra idea es que su grave postración se debiera a una caída, pues Goya perdió la audición y el equilibrio, la primera nunca la recuperará, la segunda sí.

Se ha expresado que pudo tratarse de una esquizofrenia. En esta enfermedad se presentan atormentadores contenidos mentales, o alucinaciones de tema monstruoso y

<sup>104</sup> HELMAN, E., *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1983.

<sup>105</sup> VALLEJO-NÁGERA, J. A., *op. cit.*, p. 173.

terrorífico. La esquizofrenia describe una mente dividida, por eso, ante la disociación de la obra de Goya a partir de 1794, numerosos autores se han inclinado por esta opción<sup>106</sup>, refiriéndose a las dos líneas paralelas por las que discurre la pintura de Goya. Sin embargo, otros autores niegan este diagnóstico<sup>107</sup>, pues la esquizofrenia produce fijaciones, estereotipias y amaneramientos; no originalidad e innovación creadora, necesarias estas dos últimas para saltar sobre el abismo que separa las dos líneas de su obra.

Otra de las interpretaciones médicas, defendida por el psiquiatra americano Niederland<sup>108</sup>, es la “encefalopatía saturnina”, debida a la intoxicación del plomo que contienen las pinturas. Los síntomas son convulsiones, excitación, delirios... con secuelas como parálisis, deterioro mental, paresias... algo incompatible con la precisión de pulso y agilidad mental que tiene el pintor hasta su muerte, por eso otros autores disienten de este diagnóstico.

Fuere cual fuere la grave enfermedad orgánica que padeció, es algo que no es del todo relevante, pues meramente fue el factor desencadenante de un mal mayor de naturaleza mental: una depresión endógena, crisis vivencial que varía la percepción del mundo y del yo de quien la padece, modificando el curso y las circunstancias de la vida del enfermo.

---

<sup>106</sup> Los médicos españoles Blanco Soler y Antonio Vallejo-Nágera. *Ibidem*, p. 180.

<sup>107</sup> El psiquiatra Juan Antonio Vallejo-Nágera. *Ibidem*, p. 181.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 82.

## 5. OBSESIONES. POLÍTICA, SOCIEDAD Y RELACIONES AMOROSAS

### 5.1. POLÍTICA

#### 5.1.1. BEETHOVEN

##### 5.1.1.1. Sinfonía Heroica, la decepción

Respecto al panorama europeo, el músico vio a Napoleón como el hombre que supo liberar Francia del huracán revolucionario sin perjudicar en nada el ideal democrático. El primer cónsul francés fue el símbolo de esa nueva humanidad construida por la Ilustración y redimida por la Declaración de los Derechos Humanos, forjada en unos ideales de libertad y democracia, en los que habían crecido todos los jóvenes de la generación de Beethoven. Es tal la admiración que sintió por Napoleón que le dedica su *Tercera Sinfonía*<sup>109</sup>, cuyo título original, según testimonios de la época, era *Bonaparte*.



La primera página autógrafa de la Tercera Sinfonía

En agosto de 1804 la sinfonía estaba terminada, pero en otoño le llegó la misiva de la coronación de Napoleón como emperador de Francia. Ante esta noticia, el músico exclamó exaltado:

¡Así, después de todo, no es más que un vulgar mortal! Pisoteará todos los derechos del hombre para satisfacer su ambición y llegar a ser el más grande de los tiranos<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> *Tercera Sinfonía*, también llamada “Heroica”, escrita en tonalidad de Mi bemol mayor para orquesta (cuerdas, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, 3 cuernos, 2 trompetas y timbales) entre los años 1802-04. POGGI, A. y VALLORA, E., *op. cit.*, p. 210.

<sup>110</sup> Palabras de Beethoven al conocer la noticia de la coronación de Napoleón, a modo de premonición. AUTEXIER, P. A., *op. cit.*, p. 53.

Bonaparte defraudó al compositor, que con rabia rasgó su nombre de la partitura. El nuevo título escogido, *Sinfonía Heroica*, describe más el carácter de la obra que su tema: su gestación y su elaboración fue larguísima, así como su duración ya que, sin contar con la *Novena Sinfonía*, es la obra más larga de su producción. A tener en cuenta también la exigencia de los instrumentos de la orquesta. Su elaboración es lo que caracteriza como magna a la obra, no su tema.

Esta sinfonía es el descubrimiento de un nuevo estilo, es la ruptura total con el antiguo esquema sinfónico, todo son novedades. Decir tiene que al ser la primera tentativa de un cambio, como sucede en el resto de las artes, en ella no se logra la perfección, el detalle y la medida, como sí se hará en las sucesivas. Es un trabajo de experimentación, la nueva vía que abre el camino a las demás.

Es el carácter épico el que protagoniza la estructura musical, esta partitura encarna los ideales humanos más universales desde la unidad que supone su concepción individual. Es convertir en arte todos los ideales de la Ilustración. Beethoven habitualmente se mofaba de la música descriptiva y hablaba de ella con desprecio<sup>111</sup>, pero en esta nueva obra abandona una de sus máximas para centrar la temática en la figura de Napoleón, hombre que le decepcionará por su altanería. Decir tiene que, las intenciones que buscaba el autor con esta pieza no hicieron efecto: destinada a convertirse en una leyenda, la *Heroica* tuvo una tibia acogida, calificada de “aburridísima”, “interminable” y “seca”<sup>112</sup>.

### 5.1.2. GOYA

Es un revolucionario en esencia. Ejerce su profesión en la corte española, una corte que entre 1780 y 1800 se desmorona, sacudida por graves acontecimientos políticos, donde la monarquía queda relegada a una mera caricatura. Ante la mirada y el pincel de Goya se vislumbran las taras de una sociedad poderosa que poco a poco ha ido perdiendo sus motivaciones más profundas, porque es uno de esos pintores que opinan en sus cuadros.

Siempre se adaptó a las cambiantes circunstancias. Sin pasarse al lado donde el sol más caliente, se dejó acariciar por él sin la menor protesta. Su mal genio, aspereza y

---

<sup>111</sup> POGGI, A. y VALLORA, E., *op. cit.*, p. 213.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 210.



terquedad nada tienen que ver con la gallardía y la generosa rebeldía<sup>113</sup>. Goya pintó a Carlos III, Carlos IV, a Godoy, a José Bonaparte, a Fernando VII, y al diablo en persona hubiera pintado con una sola condición: que le dejara pintar.

#### **5.1.2.1. Todos contentos con Goya**

Es algo de esperar que, a la hora de pintar retratos por encargo, lo primero que se procura es complacer al retratado, incluso disimulando defectos, y más si se trata de personajes de alta alcurnia. ¿Cómo hizo Goya para pintar a todos como le dio la gana, sin recibir quejas ni enfados de quienes veían reproducido en el lienzo el gesto antipático, el aire bobalicón, la ordinariez innata, la cursilería pretenciosa, la altivez pertinente o la dejadez aburrada? Ciertamente es que Goya lo hizo siempre dentro de los límites, con elegancia, respetando siempre los uniformes de gala y las condecoraciones. También se encargaba de resaltar los rasgos con los que ellos se encontraban a gusto, pues tenía la capacidad psicológica de captar los rasgos que gustaban a cada retratado. Todos contentos con Goya<sup>114</sup>.

#### **5.1.2.2. Retratos reales nada teatrales: *La familia de Carlos IV***

Empezó con los primeros bocetos en mayo de 1800, época en la que, ya sordo, inició un camino subjetivo, ácido y crítico contra la realidad, atrás quedó el carácter aristocrático de sus retratos. Aunque agrupar a trece personas de pie, incluido su autorretrato, logrando una composición equilibrada, es un encargo difícil, Goya tenía claro lo que quería hacer, pues tuvo muy presente una obra de gran admiración para él: *Las meninas*<sup>115</sup>. Pero se libró de toda influencia, colocó a los personajes alineados, como dispuestos para una fotografía, y a cada uno le fue dando una personalidad. Tuvo la enorme habilidad de hacer que todos quedaran satisfechos a pesar de ser retratados como crueles caricaturas. Rechazó recurrir a la teatralidad del rococó, rehusó de la pomposidad y el amaneramiento.

---

<sup>113</sup> VALLEJO-NÁGERA, J. A., *op. cit.*, p. 176.

<sup>114</sup> VACA DE OSMA, J. A., *op. cit.*, p. 145.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 183.

Se aprecia al rey como padre y soberano no sólo de su familia, sino también de su pueblo. Parece que los retratos no están nada idealizados, aunque en sus miradas hay muestras de amor y dulzura, sin embargo sus poses denotan que esperan que el espectador se acerque ante ellos y les reverencie. Goya incorpora su autorretrato, pero en un plano secundario, su escasa importancia se ve modificada por su posición y su relativo tamaño. Lo importante de este cuadro es el mensaje, parece que la corte quiere transmitir una imagen más humana, dado el asalto a la monarquía vecina tras la Revolución Francesa.



La familia de Carlos IV

Llama la atención la sinceridad del pintor, un signo de modernidad, no es un siervo de la monarquía, sino una persona más con su propia visión del mundo. Así hace que la familia real pierda ese carácter divino en el que ha estado imbuido siempre. Ya no son seres divinos elegidos por un Dios, sino simples mortales a los que les ha tocado representar un papel en la historia bastante ridículo tras el filtro de la interpretación de Goya.

## **5.2. SOCIEDAD**

### **5.2.1. BEETHOVEN**

#### **5.2.1.1. Beethoven sólo hay uno**

En aquella Europa del siglo XVIII, los músicos, por muy brillante que su talento fuera, estaban resignados a asumir el papel que les estaba asignado por su oficio, el de ser

criados de reyes, príncipes y nobles. Beethoven fue el único que se atrevió a rebelarse contra aquella esclavitud al arte. Aceptó la protección de la nobleza, así como su dinero, su hospitalidad e incluso su amistad, pero jamás permitió que le ligaran a ellos los lazos de la servidumbre. En una ocasión, la condesa Von Thun, le suplicó de rodillas que interpretara algo para ella, Beethoven se limitó a echarse a reír, abandonando la estancia en la que se encontraba<sup>116</sup>.

A toda la nobleza, sin hacer distinciones ni siquiera con sus amistades, y en público, la denominó “la canalla principesca”.

A esa clase de gente sólo se la puede frecuentar a condición de que uno se imponga desde el primer momento y no baje ni un segundo de su pedestal. Es difícil, pues las razones sentimentales son muy fuertes en ocasiones. Pero no hay más remedio que ser duro<sup>117</sup>.

Beethoven seguía interpretando en los salones con la misma asiduidad, pero muchas veces no estaba de humor suficiente para sentarse ante el piano. En ocasiones, ni las súplicas del público le hacían cambiar de opinión.

Es bueno codearse con la aristocracia, pero también es importante saber imponerse<sup>118</sup>.

Una muestra de la rebeldía y del orgullo del músico se dio durante una velada en la casa del conde de Browne. Beethoven estaba al piano cuando advirtió que alguien se había atrevido a hablar mientras él tocaba. Se puso en pie, enfurecido, interrumpiendo su actuación de manera voluntaria, cerró violentamente la tapa del piano y se marchó de la vivienda gritando:

¡Yo no toco para un rebaño de cerdos!<sup>119</sup>

Una noche de octubre de 1806, el artista se encontraba en el castillo del príncipe Lichnowski, una de sus amistades, quien había prometido un concierto del genio a sus invitados franceses. Beethoven se negó, no deseaba tocar en esa ocasión, y mucho menos para los oficiales del ejército de Napoleón. Enfurecido, abandonó el castillo del príncipe. Al día siguiente, le escribió:

---

<sup>116</sup> RODIER, C., *op. cit.*, p. 11.

<sup>117</sup> Confesión que le hace a Ries, uno de sus discípulos. *Ibidem*, p. 11.

<sup>118</sup> Le escribe en una carta a su amigo el barón Nikolaus Zmeskall. AUTEXIER, P. A, *op. cit.*, p. 31.

<sup>119</sup> RODIER, C., *op. cit.*, p. 11.

Príncipe, lo que sois vos, lo sois por azar y nacimiento; lo que yo soy, lo soy por mí mismo. Príncipes hay y habrá miles; Beethoven sólo hay uno<sup>120</sup>.

### 5.2.1.2. Reconciliación con la humanidad: *Oda a la alegría*

Entre los años 1822 y 1824, Beethoven compuso su última sinfonía. En cuanto al modo de concluir la obra, cambió varias veces de opinión, pues ninguna de las opciones que barajaba le satisfacía. Decidió el final de su última gran obra poniendo música a la *Oda a la alegría*<sup>121</sup>. El compositor llevaba años pensando en el proyecto de musicalizar la lírica de Schiller, pero no encontraba un tema musical digno de la grandiosidad del texto.

Este último tiempo de la *Novena Sinfonía*<sup>122</sup> es el momento más simbólico, por la presencia de la voz humana siendo acompañada por la orquesta. Ante todo, hay que señalar que Beethoven reescribió personalmente el poema de su amigo, entonces fallecido, para ajustarlo a la composición musical. Al insertar la voz humana en el tejido sonoro se da una colosal explosión, un cataclismo cargado de una fuerza imbatible. La irresistible ascensión de la sinfonía hacia el canto de la humanidad arrastra al público en un sentimiento de júbilo y exaltación. Es el ideal de fraternidad entre todos los hombres<sup>123</sup>.



Página del manuscrito original de la Novena Sinfonía

<sup>120</sup> AUTEXIER, P. A., *op. cit.*, p. 61.

<sup>121</sup> Poema de Johann Christoph Friedrich Schiller, escrito en 1785.

<sup>122</sup> *Novena sinfonía*, también llamada *Sinfonía Coral*, escrita en tonalidad Re menor para solistas (soprano, contralto, tenor y bajo), coro mixto y orquesta (cuerda, flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, contrafagot, 4 cuernos, 2 trompetas, 3 trombones, timbales y percusiones) escrita entre los años 1822-24.

<sup>123</sup> AUTEXIER, P. A., *op. cit.*, p. 90.

La progresiva exaltación de este tema, su manera de ramificarse, su crecimiento orgánico a través de las distintas familias instrumentales y las distintas voces figuran entre las invenciones más impresionantes del genio beethoveniano. Cada una de las estrofas exalta la fraternidad humana, la victoria del hombre sobre lo que le oprime física y moralmente, la libertad conquistada mediante la superación de las pasiones<sup>124</sup>. Es la reconciliación personal que tiene Beethoven con el género humano. De su aislamiento, de su soledad, de su falta de comunicación con la sociedad, paradójicamente, nace el más exaltador canto a la humanidad que jamás se haya interpretado. Tal es su carácter de unión entre hermanos, que en la actualidad es el himno de la Unión Europea.

## **5.2.2. GOYA**

Hijo de un artesano y de una campesina iletrada, gracias a su talento penetró en un medio social de una calidad intelectual excepcional. Frecuentó la compañía de historiadores, filósofos, economistas y literatos, que discutían sobre los problemas nacionales y buscaban combatir los males tradicionales de España. En estos años y reuniones nació el futuro creador de su obra más crítica e innovadora.

### **5.2.2.1. Un capricho en la obra de Goya: *Los Caprichos***

En esta primera serie que realiza, trata los temas de la Ilustración desde un punto de vista tremendamente crítico, así como la educación, la formación, la superstición, la brujería, el estatus social heredado, la inmoralidad sexual o la hipocresía de la religión. Más que luchar contra una forma de dictadura concreta lo que hace es deplorar la incorregible debilidad del género humano. Su compromiso es mucho más moral que político<sup>125</sup>. Se cree que Goya pudo haber realizado esta serie de grabados con ideas ilustradas dentro de un círculo personal y con su colaboración. Pero tras la caída del

---

<sup>124</sup> POGGI, A. y VALLORA, E., *op. cit.*, p. 451.

<sup>125</sup> BATICLE, J, *Goya... op. cit.*, p. 19.

poder de Jovellanos y Godoy no se llevó a cabo su comercialización. Es el propio Goya quien los puso a la venta, por sus propios medios<sup>126</sup>.

Censurar los errores y vicios humanos, recoger multitud de extravagancias y desaciertos de la sociedad civil, los embustes vulgares autorizados por la costumbre, la ignorancia o el desinterés... La mayor parte de los objetos que se representan son ideales y por ello los inteligentes sabrán disculpar... La mente humana está oscurecida hasta ahora y confusa por falta de ilustración o avalorada por el desenfreno de las pasiones... En ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor ridiculizar los defectos particulares de uno u otro individuo<sup>127</sup>.

Bandoleros, ahorcados, frailes comilones, un jorobado, una alcahueta, borrachos sujetándose los calzones mientras se les quema la casa, mujeres desplumadoras de hombres, dos mantillas cubriendo dos desnudos, borricos, monos, más borricos, falsos doctores, sacamuelas, otro mono pintando, demonios cortándose las uñas de los pies, mujeres adorando a un espantajo, una vieja desdentada, el pico de oro de una cotorra, brujas tratando con el Gran Cabrón, muertos levantando las losas del cementerio, brujas volando, pajarracos, hienas... Al igual que representa la belleza sin límites, también demuestra que la fealdad es infinita. Y lo más importante, lo más goyesco, es la identificación de la fealdad con la maldad<sup>128</sup>, de herencia clásica, pues para los griegos lo más justo era lo más bello.



Capricho 26, *Ya tienen asiento*



Capricho 39, *Asta su abuelo*

<sup>126</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 56.

<sup>127</sup> Explicación del propio autor de los motivos que le llevan a componer la serie de grabados. VACA DE OSMA, J. A., *op. cit.*, p. 170.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 172.



Capricho 43, *El sueño de la razón produce monstruos*

### 5.2.2.2. Los Desastres de la Guerra, que no las batallas

Es en esta serie de grabados donde Goya refleja su ideología política más radical en el contexto de la Guerra de la Independencia<sup>129</sup>. No se posiciona en ninguno de los dos bandos, pues las acciones de la guerra no dejan de ser actos crueles e irracionales, pero siente compasión por el pueblo. En las estampas plasma la inhumanidad de las clases altas para ayudar a sus compatriotas trabajadores. No hay partidismos, sólo crueldad y el ardor necrófilo del hombre, sin distinción de banderas. Nada de glorias militares, sin aureolas, sólo matanzas anónimas. Es el espanto de la ferocidad humana.



Desastre 16, *Y no hai remedio*



Desastre 33, *Que hai que hacer más?*

Es un reflejo de la maldad humana, es un insulto caricaturizado a la cara más sucia del ser humano, contextualizado en la Guerra de la Independencia, pero con posibilidad de adaptación a cualquier conflicto bélico. Goya es el artífice de la crónica más gráfica y

<sup>129</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 60.

sangrienta sobre el terror de la España de principios de siglo XIX, es una secreción de su amargura y su dolor. Dadas las circunstancias, ha olvidado en esta obra la cara positiva de la humanidad, y tal ha sido la herida que no la volverá a recordar.

## 5.3. RELACIONES AMOROSAS

### 5.3.1. BEETHOVEN

#### 5.3.1.1. La Amada Inmortal

Se ha dicho que, a pesar de su carácter déspota y su constante mal humor, “las mujeres le amaban”. Según escritos de sus amigos, Beethoven fue un hombre apasionado, dotado de una enorme capacidad para el amor y la ternura. Wegeler escribió: “Beethoven conquistó mujeres que se hubieran resistido a más de un Adonis”<sup>130</sup>. En las correspondencias íntimas de otros de los amigos del compositor se revela que “las mujeres a quienes amó fueron siempre de elevado rango social”<sup>131</sup>.

Al día siguiente de su muerte, en un escondido cajón de su mesa de escritorio, se descubrió una carta de su puño y letra. Una carta larga y apasionada, que jamás envió.

¡Oh, Dios mío! ¿Por qué habrá que estar separados, cuando se ama así? Mi vida, lo mismo aquí que en Viena, está llena de penas. Tu amor me ha hecho al mismo tiempo el ser más feliz y el más desgraciado. A mis años, necesitaría ya alguna uniformidad, alguna normalidad en mi vida. ¿Puede haberla con nuestras relaciones?... ángel, acabo de saber que el correo sale todos los días. Y eso me hace pensar que recibirás la carta enseguida.

Quédate tranquila. Tan sólo contemplando con tranquilidad nuestra vida alcanzaremos nuestra meta de vivir juntos. Quiéreme. Hoy y ayer ¡cuánto anhelo y cuántas lágrimas pensando en ti... en ti... en ti, mi vida... mi todo! Adiós... ¡quíereme siempre! No desconfíes jamás del fiel corazón de tu enamorado Ludwig. Eternamente tuyo, eternamente mía, eternamente nuestros<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Franz Gerhard Wegeler fue un médico alemán, amigo desde la infancia de Beethoven.

<sup>131</sup> RODIER, C., *op. cit.*, p. 27.

<sup>132</sup> *Carta a la Amada Inmortal*, Ludwig van Beethoven, 6 de julio de 1812.



La enigmática mujer a quien está dirigida esta sincera declaración de amor tiene nueve posibles nombres: Amalie Sebald<sup>133</sup>, Dorothee von Ertmann<sup>134</sup>, Giulietta Guicciardi<sup>135</sup>, Thérèse de Brunswick<sup>136</sup>, Thérèse de Malfatti<sup>137</sup>, Antonia Brentano<sup>138</sup>, Marie Erdody<sup>139</sup>, Bettina Brentano<sup>140</sup> y Josephine de Brunswick<sup>141</sup>.

Son muchas las hipótesis que se han barajado para hallar a la misteriosa mujer. Los amigos de Beethoven decían que jamás le vieron sin un asunto amoroso en la mente. Durante toda su vida buscó a su alma gemela, pero jamás llegó al matrimonio<sup>142</sup>. Si bien es verdad que cada una de las anteriormente citadas despertaron en Beethoven sentimientos de amor, sólo alguna tuvo un afortunado protagonismo en su obra.

### **5.3.1.2. Sonata casi una fantasía, la fantasía sumergida en el remolino de lo imposible**

---

<sup>133</sup> Cantante que conoció en 1811, ella le entregó un bucle de su cabello ensortijado. Desesperada porque el compositor, tras haberla dado su amor, ya no volvió a mostrar más interés, intentó suicidarse. En 1815 se acabó casando con otro hombre. RODIER, C, *op. cit.*, p. 29.

<sup>134</sup> Pianista con la que mantuvo relaciones íntimas. Desde muy joven recibió clases del maestro, quien le dedicó su *Sonata 101*. *Ibidem*, p. 30.

<sup>135</sup> Mujer de gran belleza y coquetería, de la que Beethoven se enamoró locamente. Tras su abandono, el músico nunca pudo olvidarla. Siempre tuvo el retrato de Giulietta sobre su escritorio. *Ibidem*, p. 31

<sup>136</sup> Sintió por él un gran aprecio, pero ante la petición de matrimonio por parte del músico, se negó, pues ella mismo dijo que nunca llegaría a sentir el amor y la capacidad de sacrificio necesarios para convertirse en la esposa de un genio. *Ibidem*, p. 32.

<sup>137</sup> Una mujer de gran inteligencia y acusado temperamento, que por su tremenda intimidad le rechazó matrimonio, pues su genialidad la intimidaba. *Ibidem*, p. 34.

<sup>138</sup> Fue la única mujer por la que el maestro sintió verdadera amistad, desinteresada y pura. Ella estaba a su lado los días buenos y los malos, nunca le reprochaba nada, y escuchaba todo cuanto la contaba. Por su amistad, Beethoven la dedicó las *33 Variaciones sobre un vals de Diabelli*. *Ibidem*, p. 35.

<sup>139</sup> Joven tímida y retraída, gran amante de la música, a la que no se dedicó por su extrema timidez. Acogió al músico por un tiempo en su casa, ella misma llamaba a Ludwig “mi padre, el confesor”. De la complicidad y naturalidad entre ambos surgió el amor años después. *Ibidem*, p. 36.

<sup>140</sup> Fue la musa de Goethe y de Beethoven, pero a pesar de ser inspiración para los dos artistas más importantes de la época, fue mujer de gustos sencillos, tranquilos y burgueses. *Ibidem*, p. 36.

<sup>141</sup> Según crónicas de la época “poseía la belleza más subyugante que jamás se ha visto en rostro y cuerpo en mujer alguna”. Conoció a Beethoven después de que la abandonara su marido. Jugó un papel muy importante en la vida del compositor, por eso se cree que es mucho más probable que ella fuera la *Amada Inmortal*. *Ibidem*, p. 38.

<sup>142</sup> AUTEXIER, P. A, *op. cit.*, p. 43.

Me ama y la amo; por fin he vuelto a tener, después de dos años, algunos momentos dichosos y es la primera vez que siento que el matrimonio pudiera hacerme feliz; más, por desgracia, ella no es de mi posición y la verdad es que ahora no podría casarme<sup>143</sup>.

Es la joven Giulietta Guicciardi quien encandila a Beethoven. Pero la mujer, prometida con el conde Gallenberg, se casará en Nápoles en 1803. La ruptura de la relación le sumió en un profundo abatimiento. Años antes, fue tal el romance que, Beethoven escribió para ella la segunda *Sonata casi una fantasía*<sup>144</sup>. El poeta Ludwig Rellstab vio en esta sonata “una barca al claro de luna sobre el lago de los Cuatro Cantones”, por lo que la obra fue conocida con el sobrenombre de sonata “Claro de Luna”<sup>145</sup>.



Portada de la 1º edición de la partitura



Retrato de Giulietta Guicciardi

En esta obra el concepto de “fantasía” va ligado al aspecto de improvisación que significa el verbo alemán “fantasieren”<sup>146</sup>. Es obvio que es la improvisación la que marca la composición. En la primera parte, el *adagio*, la melodía fluye por un acompañamiento monótono y obsesivo que comunica el mensaje de la angustia. Es como si un peso sobre sus hombros le impidiera echar a volar, hay algo que le impide expresarse con toda la fuerza que tiene en su fuego interno. El final, *presto agitato*, es una propulsión liberadora en la que el autor halla el desahogo del dolor contenido en el primer movimiento, sobre las teclas de su piano exorciza sus pasiones subrayando el carácter de la improvisación, pues es la música la que sale de su corazón y comunica directamente con los ágiles dedos que interpretan este frenético movimiento.

<sup>143</sup> Fragmento de una carta que Beethoven escribe a un amigo en noviembre de 1801, sobre Giulietta Guicciardi. *Ibidem*, p. 43.

<sup>144</sup> *Sonata n.º 14 para piano*, también llamada “Claro de Luna”. Escrita en tonalidad Do sostenido menor para piano en el año 1801, e interpretada por primera vez en Viena. POGGI, A. y VALLORA, E., *op. cit.*, p. 130.

<sup>145</sup> AUTEXIER, P. A., *op. cit.*, p. 46.

<sup>146</sup> POGGI, A. y VALLORA, E., *op. cit.*, p. 130.

Con una partitura en lugar de una carta, Beethoven expresó su amor hacia la joven dama de la corte vienesa. Su estado de ánimo se vio perturbado violentamente durante este periodo, pues su amor era tan fuerte y sus posibilidades con la joven burguesa tan escasas que de esa lucha nació la pasión y la histeria que se sienten con esta composición.

### 5.3.1.3. Para Elisa, la mujer doblemente equivocada

No se conoce nada sobre la “Elisa” que da nombre a esta bagatela<sup>147</sup>, pero abundan las dudas sobre una posible equivocación, ya que se cree que en el manuscrito original estaba escrito “Para Teresa”, pues esta pieza estaba dedicada a otra de las amantes de Beethoven, Thérèse de Malfatti, sobrina de su médico personal<sup>148</sup>.

Ludwig era feliz en estos momentos, pues iba a pedir la mano de Thérèse, nunca antes había estado tan cerca del matrimonio, que más tarde sería rechazado por la familia de la joven, por su falta de sangre noble no se le consideró un pretendiente aceptable. Antes de la fatídica negación, fruto de la despreocupación, nace la delicada melodía Para Elisa<sup>149</sup>, simple y genial, como un aliento que exhala el compositor ante un rayo de luminosidad y esperanza que se ha abierto en su vida. Es la expresión fugaz e improvisada de un hombre profundamente enamorado y feliz, preparado para el matrimonio con la mujer a la que ama.



Primeros compases de la partitura



Retrato de Thérèse de Malfatti

<sup>147</sup> Una bagatela es una composición musical ágil y corta, sin mayores pretensiones, originaria del movimiento romántico, normalmente interpretada con el piano.

<sup>148</sup> POGGI, A. y VALLORA, E., *op. cit.*, p. 557.

<sup>149</sup> Bagatela para piano *Für Elise*, escrita en tonalidad de La menor en 1810. *Ibidem*, p. 557.

## 5.3.2. GOYA

### 5.3.2.1. Cayetana, duquesa y maja

La fama de mujeriego del pintor pertenece a la sabiduría popular, pero de entre tantas mujeres hubo una sola que marcó con fuego su nombre en el corazón de Goya. Dada toda la novela romántica que se ha escrito en torno a la vida del pintor, no se conoce la verdad<sup>150</sup>, se mezcla la historia con la leyenda, pero, fuere cual fuere el nivel de intimidad que alcanzara la relación, ya ha pasado a la historia, y ha convertido al artista y a la aristócrata en una de esas parejas que ya nunca se separarán.

Él veía en ella belleza, categoría, insinuación, coquetería, poder... y ella encontraba en él lo que no tenía en casa y era propio del libertinaje de la aristocracia: amoríos con un plebeyo, tímido y osado a la vez, y triunfador en su arte. A lo que llegó ciertamente esa posible atracción mutua es imposible saberlo, pero dado el tiempo que pasaron juntos a solas debido a los retratos que realizaba el pintor de la dama, las ocasiones y los deseos no faltaron.



*Duquesa de Alba*, retratada por Francisco de Goya

Hay autores que niegan por completo esta posible relación, calificada como descabellada, pues Goya era cincuentón, obeso, deteriorado físicamente y por su sordera precisaba para comunicarse de un lenguaje gestual. Mal punto de partida para lograr

---

<sup>150</sup> VACA DE OSMA, J. A., *op. cit.*, p. 143.

intimidades con la duquesa de Alba<sup>151</sup>. Este punto de vista no es del todo acertado, pues ambos personajes, tuvieron un carácter demasiado excéntrico e intelectual como para quedarse con la superficialidad de la materia del cuerpo y no ir más allá.

*Las majas*, tanto la vestida como la desnuda, han sido traídas y llevadas por los historiadores del arte hasta la saciedad, sin llegar a un acuerdo para sacar del anonimato a la bella mujer. Es una mujer clara, definida, conocidos cada uno de sus rasgos, pero envuelta en un misterio acerca de la moza que sirvió al pintor como modelo. Cómo no, la versión romántica se ha posicionado a favor de dar nombre a la maja, y llamarla Cayetana. Es cierto que ambos lienzos los pintó a principios de 1796, fecha en la que ambos ya mantenían una relación, y que da la coincidencia de que el duque de Alba se encontraba fuera del ambiente de ambos, pues había marchado a Andalucía a tratar unos asuntos personales<sup>152</sup>. Pero también es cierto otro factor, y es que Goya es un pintor observador de la realidad, que no inventa, sino que la representa sin tapujos. El cuerpo de la modelo es el de una mujer joven, que no pasa la veintena de años, pues a partir de esa edad no se conservan unas formas tan perfectas, una carne tan firme y una piel tan tersa. La duquesa de Alba tenía casi 40 años, que para la época no eran pocos, cuando Goya pintó este cuadro, y según varios testigos, su salud estaba muy deteriorada<sup>153</sup>. A decir verdad, según la manera de observar y plasmar la realidad del autor, Cayetana no pudo ser esa encantadora española de cuerpo de diosa, firme y nívea piel, cabello ensortijado y mirada profunda que tenía Goya ante los ojos. A no ser que el pintor estuviera realmente enamorado de ella y, como el amor es ciego, la viera con otros ojos.



*La maja desnuda*



*La maja vestida*

Por último, también es verdad que la representación del desnudo es muy rara en la pintura española, estos dos lienzos de Goya se tratan de una excepción, y más tratándose

<sup>151</sup> VALLEJO-NÁGERA, J. A., *op. cit.*, p. 175.

<sup>152</sup> VACA DE OSMA, J. A., *op. cit.*, p. 142.

<sup>153</sup> BATICLE, J., *Goya... op. cit.*, p. 174.

de un cuerpo tan soberbio, de un erotismo perverso, pues es que ni la “vestida” se libra de la aureola picante. Podría tratarse de un encargo a su amante de la caprichosa duquesa.

Lo que sí se admite como cierto es que en 1803 pertenecían al ministro Godoy, quien las tenía en su palacio en Madrid. Tenía expuesta a la mujer vestida, pero cuando estaba entre amigos, mediante una polea hacía elevar el cuadro que dejaba al descubierto la figura de la desnuda. Esto en la época era una obscenidad, no por la desnudez, sino por la sensualidad descarada que emanaban ambas mujeres<sup>154</sup>.

Francisco de Goya tiene a los historiadores del arte acostumbrados a ser un enigma constante, pues de ciertas etapas de su vida se conocen todos los detalles, pero de otras hay un total halo de misterio y de silencio, que es lo que da calidad a gran parte de la obra de Goya.

---

<sup>154</sup> ZALAMA, M. A., *La pintura española de Velázquez a Dalí*, Madrid, 2002, p. 66.

## 6. APOTEOSIS DEL GENIO

### 6.1. BEETHOVEN

#### 6.1.1. La *Gran Fuga*

En los últimos años, una serie de sucesos le hirieron en lo más íntimo. Su intento de casarse con Thérèse de Malfatti en el verano de 1810 fue en vano, y dos años después su relación con la Amada Inmortal, a quien escribió las maravillosas cartas de julio de 1812, se truncó. A la muerte de su hermano, el músico recibió la custodia de su sobrino Karl, lo que le supuso un sinnúmero de problemas judiciales, y sufrió horrores al no ser correspondido por el chiquillo, que intentó suicidarse, lo que fue una auténtica puñalada para el genio. A estas decepcionantes relaciones sociales hay que añadir que, además de haber sufrido dificultades económicas y una pérdida de la vista, para 1815 su sordera ya era total. De estos últimos años son sus obras más grandiosas: la *Novena Sinfonía*, la *Missa Solemnis* y los últimos cuartetos de cuerda<sup>155</sup>.

Sobre estos últimos, decir tiene que se escapan a cualquier intento de análisis. Escritos por un hombre infeliz, absolutamente sordo, gravemente enfermo, hastiado de una vida de lucha contra tantas adversidades y agotado por el enorme esfuerzo de su arte. Sorprende que este hombre, de 50 años pero con una apariencia de 70, según confesión propia y de sus contemporáneos<sup>156</sup>, tuviera todavía fuerzas para renovar su arte por completo y producir obras insuperables. El propio músico no creía que estuviese componiendo el culmen de su obra, pues planeaba más grandiosas obras, pero sí sintió la necesidad de componer una obra que reuniese todo conocimiento, sentimiento, pasión, saber e inspiración que fuera capaz: la *Gran Fuga*<sup>157</sup>.

Esta obra es demasiado fuerte, arriesgada y larga, en cuanto a compases, incluso para el propio Beethoven. La imaginación del músico ha reclamado la totalidad de sus derechos, reelaborando su nuevo estilo, presidido por una libertad espiritual, pues Beethoven no necesitaba del oído para componer, tenía cerebro y corazón, genio y alma.

---

<sup>155</sup> *Beethoven, los cuartetos para cuerda: marzo-abril 1987*, Auditorio de la Universidad de Compostela, por el cuarteto Roth de Londres, notas de José López-Calo, Santiago de Compostela, 1987, p. 65.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>157</sup> *Gran Fuga*, escrita en tonalidad Si bemol mayor para cuarteto de cuerda (2 violines, viola y violonchelo), en 1825. POGGI, A. y VALLORA, E., *op. cit.*, p. 480.

Su genio domina la pieza con perverso, diabólico y dramático placer. A pesar de que la composición se nutre de una energía improvisada, que flota hasta el punto de que a duras penas resulta creíble, no hay una sola nota arbitraria, pues cada una de ellas se justifica por sí sola debido a ese genio que las hace obedecer a sus propias leyes.



Manuscrito de La Gran Fuga en un arreglo para cuatro manos

La construcción da lugar a una música ruda y áspera, llena de trinos, chispazos, relámpagos, calambres, espasmos y sacudidas, nacida de un intelecto abstracto, no hay en ella recurso ni alarde técnico que no tengan su aplicación en un estilo “ya libre, ya rebuscado”, según dijo el propio autor<sup>158</sup>.

La Gran Fuga se me antoja el más perfecto milagro de toda la música. Sin estar anticuada ni históricamente connotada dentro de los confines estilísticos de la época en que fue compuesta, la Gran Fuga, sólo por su ritmo, es una composición incluso más sabia y refinada que cualquier música ideada durante mi siglo. Música contemporánea que seguirá siendo contemporánea toda la vida<sup>159</sup>.

## 6.2. GOYA

### 6.2.1. Pinturas negras

Winckelmann entendió la belleza como ideal único. Una belleza cargada de recuerdos clásicos, dominada por el equilibrio y la calma, carente de expresividad. El Goya de la primera etapa sigue estos postulados, no así en sus últimos años, cuando deja de

---

<sup>158</sup> DE LA GUARDIA, E., *Los cuartetos de Beethoven: su historia y análisis*, Buenos Aires, 1952, p. 168.

<sup>159</sup> Ígor Stravinski sobre la *Gran Fuga*. POGGI, A. y VALLORA, E., *op. cit.*, p. 482.



embellecer su obra para sublimarla. Entiende que la obra de arte es más que el goce estético, pues por este medio se pueden expresar los ideales del espíritu, que superan lo efímero de la belleza material.

Con las *Pinturas Negras* Goya es capaz de demostrar que se puede hacer el mejor arte sin necesidad de que la palabra “belleza” tenga lugar. Lo sublime triunfa sobre lo bello, pues su obra está realizada por y para el intelecto, no para los sentidos, razón por la que cada una de estas pinturas es un interrogante para el espectador, totalmente diferente para cada uno. Es así como se consigue superar el mero análisis descriptivo del arte, en pro de otras dimensiones más profundas y emocionales. Es así como un artista se convierte en un genio.

Sus monstruos, sus máscaras, sus composiciones irracionales, sus fábulas fantásticas y su mitología agitada, todo ello nacido de la sordera, hablan a gritos al hombre de todas las épocas. Son la antítesis de aquellos cartones que Goya hacía por obligación, pero sin entusiasmo, destinados a los “sordos” que se negaban a oír el “grito del silencio”<sup>160</sup>.

Cual válvula de escape, reacciona contra la tiranía que le aprisionaba a él y a la nación, personificada en Fernando VII. Las *Pinturas Negras* hay que interpretarlas en relación con la sociedad que rodeaba a Goya, cuando enfermo y anciano se refugió en la Quinta del Sordo. Es un hombre sordo que al no poder escuchar su grito de libertad y de desolación decide plasmarlo para poder al menos vislumbrarlo. Es un hombre atormentado que nunca habría conseguido alcanzar lo sublime de no encontrarse lleno de amargura y deseoso de expresar su sincera visión del mundo.

*Saturno devorando a su hijo* puede ser la pieza principal de la serie que simboliza la naturaleza melancólica del acto artístico. De esta manera, las *Pinturas Negras* son una reflexión de Goya sobre su propia condición, su vida entera y, en este sentido, un rasgo de modernidad<sup>161</sup>. Pero el cruel Saturno de Goya no tiene ningún rasgo melancólico. La divinidad carece de guadaña, atributo fundamental de su iconografía, y no devora a un niño, como relata el mito, sino a un joven. Un joven del que se puede dudar de su condición, aunque el cuerpo que pinta el artista es más femenino que masculino. No llama la atención sobre su divino poder o su condición melancólica, sino que presenta una figura atroz, cuyos ojos se salen de las órbitas, su boca se convierte en fauces y sus

---

<sup>160</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Goya. De lo bello a lo sublime*, Madrid, 1996, p. 32.

<sup>161</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras*, Madrid, 1997, p. 50.

extremidades se doblan. No sólo prescinde de los motivos habituales de la tradición iconográfica, sino que cambia el punto de vista con el que se aproxima al mito. Pero no olvida el mito. Lo que hace es ofrecer una complejidad mayor por completo original: el horror del canibalismo saturniano se une al éxtasis que la acción produce. No representa a un hombre viejo cualquiera, pues Saturno es el hombre viejo que devora a una mujer joven. Saturno se comporta más como una alegoría que como un símbolo<sup>162</sup>.



*Saturno devorando a su hijo* (1819-1823)

Todos esos conjuntos carboneros, pintarrajeados con nocturnidad, apedreados de gritos y cuajados de incrustaciones, que llenan las paredes de su casa, son engendros de quien comprende la vida y su revés misterioso. Buscaba una reacción, quejas sin sentido contra las pusilanimidades del mundo...<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>163</sup> Ramón Gómez de la Serna sobre las Pinturas Negras.

## CONCLUSIONES

Si no fuera por el caprichoso destino de la salud al que se vieron sometidos, no hubieran sido más que un músico y un pintor con los que llenar las páginas de la Historia del Arte de su tiempo. La sordera sublimó a ambos, dejaron de ser artistas para convertirse en genios. La sordera dio paso a un estado depresivo que liberó la melancolía que habitaba en su interior, con la que crearon las obras más excelentes de su carrera y de la Historia del Arte. Se podría decir que, de no haberse quedado sordos, sus nombres no estarían escritos en la lista de los hombres más geniales de la historia. Sacrificaron su vida por su arte, por y para la humanidad.

Como muchos otros genios, ambos fueron dos hombres adelantados a su época. La técnica, los medios, el estilo y el gusto de su tiempo se les quedaron cortos, pues ellos siempre fueron varios pasos por delante. Los dos anticiparon el arte que surge a finales del siglo XIX y principios del XX. Personalmente, me atrevería a decir que, si ambos hubieran nacido en la época actual, Beethoven hubiese sido el guitarrista de una banda de Heavy Metal, y Goya un ilustrador gráfico social con un estilo ácido, crítico y mordaz.



## BIBLIOGRAFÍA

AUTEXIER, P. A, *Beethoven. La fuerza de lo absoluto*, Aguilar Universal, Madrid, 1992.

BARNER, W., “Ilustración y tradición en Alemania: el ejemplo de Lessing” en, MATE, R., y NIEWÖHNER, F. (Coords.), *La Ilustración en España y Alemania*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989

BATICLE, J, *Goya*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995.

BATICLE, J, *Goya, de sangre y oro*, Aguilar Universal, Madrid, 1989.

*Beethoven, los cuartetos para cuerda: marzo-abril 1987*, Auditorio de la Universidad de Compostela, por el cuarteto Roth de Londres, notas de José López-Calo, Santiago de Compostela, 1987.

BOZAL, V, *Pinturas negras*, Madrid, 1997.

DE LA GUARDIA, E, *Los cuartetos de Beethoven: su historia y análisis*, Buenos Aires, 1952.

GLENDINNING, N, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Goya. De lo bello a lo sublime*, Madrid, 1996.

GOYA, Francisco, *Cartas a Martín Zapater*, Edición de Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Turner, Madrid, 1982.

HECKES, F.I, *Goya y sus seis asuntos de brujas*, Goya: revista de arte, nº 295-296, 2003.

HELMAN, E, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983.

KLIBANSKY, R, PANOFSKY, E, SAXL, F, *Saturno y la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

POGGI, A, VALLORA, E, *Beethoven. Repertorio completo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

SÁNCHEZ-BLANCO, F, *La ilustración y la unidad cultural europea*, Fundación de Municipios Pablo de Olavide y Marcial Pons Historia, Sevilla, 2013.

RODIER, C, *Beethoven, el genio*, Plaza & Janés S. A., Barcelona, 1963.

URREA, J, “Goya en Italia. A propósito de Ánibal”, en *Boletín del Museo del Prado*, 32, 1993.

VACA DE OSMA, J.A., *Francisco de Goya. El arte, el amor y la locura*, Espasa Calpe, Madrid, 2003.

VALLEJO-NÁGERA, J.A, *Locos egregios*, Argos Vergara, Barcelona, 1980.

ZALAMA, M. A., *La pintura española de Velázquez a Dalí*, Madrid, 2002, p. 66.